FILM

EDDA DENTGES (NRD)

Fot. G. Linke

• NR 49 (1252) • ROK XXVII • 3 GRUDNIA 1972 • CENA 3 ZŁ

film polski na świecie

● W dniach 27 listopada — 2 grudnia odbył się w Mediolanie II Międzynarodowy Festiwal Filmowy pod hasłem „Przyroda, człowiek i jego środowisko". Polska przedstawiła film Jana Jańczaka „Aqua pura".

● Na Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych w Barcelonie (26 — 30 grudnia) zgłaszamy „Bruk" Zdzisława Kudły.

● „Perła w koronie" Kazimierza Kutza oraz „Uzbrojona wolność" Konstantego Gordona reprezentować będą polską kinematografię na festiwalu filmów o tematyce robotniczo-rewolucyjnej w Sztokholmie. Impreza odbyć się ma w styczniu przyszłego roku.

Scena z filmu „Janosik"

projekty i realizacje

● Ekipa realizatorska **„Zazdrości i medycyny"** (zespół TOR) zakończyła zdjęcia plenerowe w Krynicy i przeniosła się do Warszawy, gdzie będą realizowane zdjęcia we wnętrzach naturalnych. Reżyseruje Janusz Majewski.

● Zakończono zdjęcia do filmu **„Jezioro osobliwości"** (PRYZMAT). Reżyser Jan Batory rozpoczął pracę nad montażem i udźwiękowieniem.

● W okolicach Wisły trwają zdjęcia do filmu Andrzeja Czekalskiego **„Pełnia nad głowami"** (zespół SILESIA). Reportaż z realizacji zamieścimy w następnym numerze.

tydzień w filmie

● W grudniu wchodzą na nasze ekrany dwa nowe polskie filmy fabularne. „Trzeba zabić tę miłość" Janusza Morgensterna rozpowszechniany będzie w kinach studyjnych i dyskusyjnych klubach filmowych. Na dzień 25 grudnia zapowiedziana jest premiera „Anatomii miłości" Romana Załuskiego.

● W dniach 16 — 18 listopada odbyła się w Warszawie narada redaktorów naczelnych kronik filmowych krajów socjalistycznych. Była ona poświęcona perspektywom rozwoju, współpracy i integracji. Odbył się pokaz wybranych kronik filmowych, przedstawionych przez poszczególne kraje. W trakcie narady omawiano projekt, by każdy z krajów przygotował wydanie specjalne kroniki; wydania byłyby następnie rozpowszechniane we wszystkich krajach socjalistycznych. Pierwsze wydania specjalne kronik poświęcone będą sprawom młodzieży.

● „Eisenstein zawsze poszukujący" — taki był temat seminarium filmowego, które odbyło się w dniach 9 — 12 listopada w Katowicach. Impreza została zorganizowana przez tamtejszy DKF „Kino-oko", Filmotekę Polską oraz Zarząd Wojewódzki TPP-R z okazji 50 rocznicy powstania ZSRR. Wyświetlono osiem filmów Eisensteina; wykłady wygłosili Andrzej Ochalski i Janusz Zaremba.

● W dniach 20—26 listopada odbyły się w Łodzi Dni Francuskie, zorganizowane z inicjatywy tamtejszej Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich. W programie Dni znalazły się m. in. imprezy poświęcone współczesnej kinematografii francuskiej. W kinach pokazano najnowsze oraz dawne francuskie filmy fabularne; zaprezentowano także zestawy filmów krótkometrażowych. M. in. w Muzeum Sztuki w Łodzi wyświetlono zestaw filmów o sztuce, zatytułowany „Od Renoira do Picassa".

● II Ogólnopolski Przegląd Filmów Amatorskich Młodzieży Szkolnej odbył się w dniach 18 — 19 listopada w Łodzi. Impreza połączona była z seminarium „Film amatorski dziedziną wielkich możliwości i nadziei". Do przeglądu zakwalifikowano 78 pozycji. W imprezie wzięło udział około stu uczestników — autorów filmów oraz opiekunów szkolnych kół filmowych w całym kraju.

● Od 17 listopada Telewizja Polska nadaje cykl filmowy „Polska oczami dokumentalistów 1945 — 1972". W kolejnych programach tego cyklu prezentowane są polskie filmy dokumentalne, począwszy od najdawniejszych: „Budujemy Warszawę" Stanisława Urbanowicza i „Suity warszawskiej" Tadeusza Makarczyńskiego.

Marian Opania i Franciszek Pieczka w filmie „Pełnia nad głowami"

FILMY TELEWIZYJNE

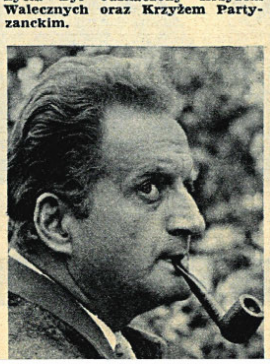
● Reżyser Jerzy Passendorfer zakończył w okolicach Zakopanego zdjęcia plenerowe do filmu serynego **„Janosik"**. Od pierwszych dni grudnia ekipa pracuje w atelier w Warszawie (zespół PANORAMA).

● Trwają prace nad montażem i udźwiękowieniem serii telewizyjnej dla młodzieży **„Stawiam na Tolka Banana"** (PANORAMA). Całość liczyć będzie 7 odcinków godzinnych. Reżyserem jest Stanisław Jędryka.

● Krzysztof Wojciechowski pracuje nad montażem i udźwiękowieniem godzinnego filmu telewizyjnego **„Upiór"**, według powieści Tadeusza Konwickiego „Zwierzoczłekoupiór" (zespół SILESIA).

TADEUSZ KOSUDARSKI NIE ŻYJE

14 listopada zmarł Tadeusz Kosudarski, aktor teatralny i filmowy. Urodził się w roku 1922; w czasie wojny walczył w ruchu oporu, uczestniczył w Powstaniu Warszawskim. Po wojnie studiował w Szkole Teatralnej w Warszawie. Przez długie lata występował w Teatrze Polskim, a ostatnio w Teatrze Ziemi Mazowieckiej. Grał w wielu filmach. Ważniejsze role: „1000 talarów" (1960), „Krzyżacy", „Przeciwko bogom" (1961), „Zerwany most" (1963), „Zbrodniarz i panna", „Ostatni kurs", „Kryptonim »Nektar«", „Skąpani w ogniu" (1964), „Ranny w lesie", „Barwy walki" (1965), „Sam pośród miasta", „Pan Wołodyjowski" (1969), „Jak rozpętałem II wojnę światową" (1970), „Pierścień księżnej Anny" (1971). Ostatnio widzieliśmy go w filmach „Agent nr 1" oraz „Zabijcie czarną owcę". Tadeusz Kosudarski wystąpił także w wielu spektaklach i filmach telewizyjnych. Był odznaczony Krzyżem Walecznych oraz Krzyżem Partyzanckim.



tematy dnia

DZIELNICOWI

Krzysztof Gradowski („Zanik serca", „Konsul i inni", „Obcym wstęp wzbroniony") ukończył realizację filmu krótkometrażowego „Każdy w bardzo ważnej sprawie". Jest to dokument o pracy dzielnicowych funkcjonariuszy Milicji Obywatelskiej.

— W wywiadach prasowych wspominał pan kilkakrotnie, że interesują pana ludzie, którzy znaleźli się na krawędzi konfliktu z prawem. Czy film „Każdy w bardzo ważnej sprawie" także narodził się z tych zainteresowań?

— Do tej pory zrealizowałem sześć filmów dokumentalnych, poświęconych — mówiąc najogólniej — socjologii przestępczości. Zdarzało się, że prezentowałem je na spotkaniach z publicznością. Na tych spotkaniach często pytano mnie: — Jak to się stało, że wobec przedstawionej przez pana sytuacji nie interweniowały organizacje społeczne? Jaką rolę odegrali wychowawcy i pedagodzy? Gdzie była milicja? *Film „Każdy w bardzo ważnej sprawie" jest jak gdyby próbą odpowiedzi na to ostatnie pytanie.*

Tak się złożyło, że jedyną pozycją, jaką zaplanowała dla mnie redakcja WFD w roku bieżącym, był temat „MO w akcji". Po długim namyśle zdecydowałem się na realizację filmu, podejmującego wycinek tego rozległego tematu — pracę dzielnicowych. Dzielnicowy sprawuje opiekę nad określonym rejonem miasta. Znając mieszkańców swojej dzielnicy, stosunki panujące w domach, zakładach pracy, szkołach — może nie tylko walczyć z przestępczością, ale także jej zapobiegać.

— W czasie ostatniej naszej rozmowy bronił pan prawa reżysera do reinscenizacji. Czy w tym ostatnim filmie są także sytuacje inscenizowane?

— Tym razem nie widziałem potrzeby stosowania inscenizacji. Przez okres dwóch tygodni obserwowaliśmy pracę kilku dzielnicowych z różnych rejonów miasta. Staraliśmy się zarejestrować najciekawsze sprawy spośród tych, którymi się zajmowali. Najtrudniejsza była selekcja obszernego materiału. W rezultacie na ekranie przedstawiamy działanie jedynie dwóch dzielnicowych. Zresztą nie starałem się w tym filmie przedstawić „portretów dzielnicowych" — moim zamiarem było raczej ukazać szeroką panoramę spraw i zagadnień, którymi się zajmują.

Pokazaliśmy w tym filmie autentycznych ludzi, autentyczne środowiska, z którymi milicjanci stykają się najczęściej. Myślę, że wygląd tych ludzi, ich mieszkania, otoczenie, sprawy jakimi żyją — wszystko to mówi więcej o pracy dzielnicowych, niż ich ewentualne zwierzenia. Bardzo duża rozpiętość spraw, które relacjonujemy, ich krańcowo różny charakter spowodowały pewną niezborność w konstrukcji filmu. Na przeszkodzie do zarejestrowania wielu sytuacji stanęły również znane i wielokrotnie omawiane ograniczenia techniczne.

— Mimo to film robi duże wrażenie, budzi refleksje. M. in. i tę, że zakres obowiązków dzielnicowego jest chyba zbyt duży.

— Otóż właśnie. Często „dzielnicowego nie ma", ponieważ musi zajmować się sprawami daleko wykraczającymi poza zakres jego obowiązków. Występuje niejednokrotnie w zastępstwie organizacji społecznych, instytucji opieki, czy nawet wychowawców.

— W czasie naszej ostatniej rozmowy wspomniał pan o swym projekcie filmu fabularnego. Czy plany te są nadal aktualne?

— Pracuję nad filmową adaptacją książki Jacka Stwory „Co jest za tym murem". W utworze tym najbardziej fascynuje mnie bogaty materiał obyczajowy, społeczny i psychologiczny. Bohater tej doskonałej literackiej relacji porusza się zresztą na obszarach, które starałem się penetrować środkami filmu dokumentalnego.

Rozmawiał: ski

DAJCIE POTWORA NA PIERWSZĄ STRONĘ

Film włoski nie przestaje atakować wynaturzeń społeczno-politycznej rzeczywistości swego kraju. Nadużycia władzy i wymiaru sprawiedliwości, bezkarność mafii, wadliwy system penitencjarny, alienacja ludzi pracy w społeczeństwie konsumpcyjnym — oto typowe problemy, podejmowane z polemiczną pasją przez utwory o wybitnych nieraz walorach artystycznych.

Przed kilku tygodniami pisaliśmy o żywo dyskutowanym i cieszącym się wielkim powodzeniem filmie Damiano Damianiego „Girolimoni, potwór Rzymu". Rekonstrując autentyczną historię, autorzy przypomnieli, jak reżim faszystowski urabiał z pomocą prasy nastroje opinii publicznej. Teraz Marco Bellocchio („Pięści w kieszeni", „W imię Ojca") — jakby kontynuując ten sam temat — pokazuje, że wprawdzie metody działania polityków i prasy są dziś bardziej wyrafinowane i ostrożne, ale służą tym samym celom; zwłaszcza gdy chodzi o machinacje przedwyborcze.

Film „Dajcie potwora na pierwszą stronę", oparty na scenariuszu Sergio Donatiego, wprowadza nas w środowisko dziennikarskie związane z pewnym typem prasy, którą finansują wielkie koncerny przemysłowe. W dzisiejszych warunkach nie może ona wprawdzie manifestować swego konserwatyzmu i agitować bezpośrednio na rzecz mocodawców, może natomiast skutecznie odwracać uwagę czytelników od istotnych problemów dnia, rozdmuchując w stosownym momencie wypadki z kroniki kryminalnej. Wtedy na pierwszej stronie, pod sensacyjnym tytułem, pojawia się historia jakiegoś zbrodniczego „potwora". Ważne jest przy tym zręczne wyeksponowanie proweniencji politycznej bohaterów sprawy.

Oto — podczas rozruchów w przededniu wyborów — wydawca wielkiego dziennika w północnych Włoszech zostaje zaatakowany przez lewicowców. Poszkodowany nie musi kontaktować się z nikim, wystarczy wymowne spojrzenie rzucone naczelnemu redaktorowi, Bizantiemu (Gian Maria Volonté), by mechanizm walki politycznej zaczął działać. Akurat w tych dniach znaleziono ciało Marii Martini, dziewczyny ze sfer mieszczańskich, zgwałconej i uduszonej przez nieznanego sprawcę. Bizanti, zawsze za pan brat z policją, deleguje młodego dziennikarza, by relacjonował postępy śledztwa. Gdy jednak widzi, że sprawę można odpowiednio wykorzystać, sam macza w niej palce.

Pewna stara rozhisteryzowana intelektualistka, Zigai, donosi policji, że ma w domu listy i dzienniki zamordowanej dziewczyny. Zigai mści się w ten sposób na swym kochanku, niejakim Mario Bonim, którego widziano, jak odprowadzał ze szkoły zabitą dziewczynę. Przy okazji stwierdzono, że Boni należy do jakiegoś pozaparlamentarnego ugrupowania lewicowego. Teraz śledztwo zdąża już całkowicie w kierunku sugerowanym przez dziennik Bizantiego. Zazdrosna Zigai gotowa jest potwierdzić każdy zarzut, mogący przypieczętować los pechowego kochanka.

Tymczasem młody dziennikarz, który widzi, jak afera jest aranżowana przez jego pismo, przeprowadza śledztwo na własną rękę. Udaje mu się wykryć, że właściwym mordercą jest maniak seksualny, nie mający nic wspólnego z polityką. Wygarnia też swemu szefowi, co o nim myśli. Bizanti jest cyniczny, ale nie na tyle głupi, by wyrzucić reportera z redakcji. Spryt, polityczna zręczność — nakazują jemu i wydawcy odczekać krytyczny moment. W zależności od tego, jaki będzie wynik wyborów, na pierwszej stronie dziennika pojawi się stosowny „potwór".

Ciekawe było, jak zareagują po premierze filmu te dzienniki włoskie, które autorzy filmu mogli mieć na myśli. I tak np. wychodząca w Turynie „La Stampa", choć powiązana z Fiatem, ale starająca się zachować niezależne liberalne oblicze, pisze, że *„jako dziennikarze jesteśmy trochę zażenowani, że musimy recenzować taki film, jak ten"*. Zdaniem dziennika autorzy opierają się na fałszywych przesłankach ideologicznych i zniekształcają prawdę dla efektów spektakularnych. Bellocchio jako *„prowincjonalny geniusz"* ma o prasie pojęcie *„skrzywione i lucyferyczne"*: kto widział redaktora naczelnego tak *„perfidnie sentencjonalnego i tak zaangażowanego w akcję inkwizytorską"*? *„Ale á propos Bizantiego* — pisze dalej ten sam recenzent — *jest dziwne, że choć ta postać wydaje się nienormalna i wymyślona przez reżysera, tak samo, jak jego Bizanti wymyślił »sprawę Marii Martini« — aktor, który go gra, Volonté, jest wspaniały i wspaniale prowadzony przez wszystkie najbardziej wyrafinowane odcienie osobowości tego lombardzkiego »szefa« (...) Jeszcze jeden znakomity portret »uczciwego Włocha« (...) Film jest bardziej »kryminalny« niż »polityczny«; to spektakl pełen napięcia. Zastrzeżenia, które się ma wobec trafności satyry na tzw. prasę niezależną, nikną jednak wobec faktu, że Bellocchio wie, jak robić filmy w sposób ujarzmiający widza; udaje mu się to dzięki splataniu elementów dramatu, które nie wyrastają z jego przekonań politycznych, ale na swój, równie wyrazisty sposób, z życia"*.

Czy to dobrze czy źle? Film budzi zażenowanie, czy intryguje? Dlaczego idea utworu nie wyrasta z ideowych przekonań autorów? Recenzenci dzienników bezpośrednio zainteresowanych w temacie najwyraźniej plączą się w opiniach. W każdym razie dużo o filmie mówią.

Z. P.

Między polityką a kryminałem
Gian Maria Volonté (z prawej)

„Sbatti il mostro in prima pagina", film produkcji włosko-francuskiej, reż. Marco Bellocchio

głosy i głosy

FILM W SZKOLE

Problem ten, który coraz częściej pojawia się w filmowej publicystyce (wspominaliśmy o nim niedawno na tym miejscu) ma dwa oblicza: szkoła wychowuje przy pomocy filmu i dla filmu. Jeden i drugi proces stawia przed szkolnictwem i pedagogami swoiste trudności.

„Można było — pisze Wiesław Łuka (ARGUMENTY nr 45/72 — **„Ciemny ekran")** — **wyjechać z Łodzi, z II Sympozjum i Festiwalu Filmów Dydaktycznych porządnie rozzłoszczonym, jeszcze bardziej niż równo dwa lata temu, po pierwszym inauguracyjnym spotkaniu ludzi zainteresowanych realizacją, rozpowszechnianiem i wykorzystaniem filmu jako pomocy dydaktycznej (...). Przed dwoma laty wydawało się na pierwszym ogólnopolskim forum, że nareszcie ktoś zaczyna poważnie myśleć o sytuacji filmu oświatowego. W tym roku dyskusja rozpoczęła się od początku i stanęła dokładnie w tym samym miejscu (...). Jedynym pozytywnym, stale się powtarzającym akcentem w czterodniowej dyskusji była konstatacja, że taśma celuloidowa to pożyteczna, nowoczesna pomoc w procesie dydaktycznym i dlatego nie ma sensu dłużej się przekonywać o celowości jej wykorzystania".**

Autor omawia blaski i cienie produkcji i rozpowszechniania filmu dydaktycznego w Polsce, dochodząc do następującej konkluzji: **„Nauczycieli nie należy obarczać winą za słabe, choć ciągle wzrastające, zainteresowanie szkoły filmem dydaktycznym. To nie jest kwestia ich opieszałości, tradycjonalizmu, belferskiego rutyniarstwa. Film szkolny jak najszybciej musi zmienić swój kształt i sposób rozpowszechniania. Reformowany system powszechnej edukacji unowocześniane programy nauczania wymagają jasnego i jednoznacznego określenia na nowo roli i miejsca filmu w szkole".**

*

Drugą stronę zagadnienia porusza dwutygodnik SOWIETSKIJ EKRAN, publikując (nr 19/72) wypowiedź docenta instytutu pedagogiki w Kurganiu J. M. Rabinowicza.

„Świadomy, wrażliwy widz kinowy — czytamy — **formuje się już w szkole. I tylko tam (...). Nie należy jednak sądzić, że współczesnego nastolatka trzeba nakłaniać do oglądania filmów. Ogląda ich wiele, może nawet za wiele. Rzecz w tym jednak, że młodzież częstokroć w ulubionym przez siebie widowisku filmowym nie dopatruje się sztuki. Muzyka, malarstwo, rzeźba — to są dla nich dzieła sztuki. Film — jeszcze nie".**

Zdaniem radzieckiego pedagoga „ogromne znaczenie ma organizacja takiego systemu wychowania filmowego młodzieży szkolnej, które umożliwiłoby przemyślany, poważny odbiór filmowego utworu. Przede wszystkim należy jednak wyposażyć nauczyciela w nieodzowne wiadomości". Dlatego na wydziale historyczno-filologicznym kurgańskiego instytutu prowadzone są wykłady na temat: „Ekranizacje filmowe rosyjskiej i światowej literatury".

Charakterystyczne, że od tego właśnie rozpoczęto filmowe kształcenie przyszłych nauczycieli. **„Często uczeń** — wyjaśnia J. M. Rabinowicz — **po obejrzeniu filmowej adaptacji wydaje opinię o adaptowanej książce, której w ogóle nie czytał (...). Jak więc sprawić, żeby film nie wyparł literatury, albo idąc jeszcze dalej — aby zestawienie dzieł literackich i filmowych prowadziło do pogłębienia estetycznej wrażliwości ucznia. Takie zadanie stoi obecnie przed nauczycielami-filologami** (dodajmy w tym miejscu — nie tylko radzieckimi). **sami jednak rozwiązać go nie mogą. Głównym celem naszych wykładów jest wprowadzenie przyszłych filologów w świat więzi łączących dwie wielkie sztuki".**

Jest też rzeczą godną uwagi, że radziecki naukowiec nie poprzestaje na wykładach w instytucie. **„Prócz godzin wykładowych, określonych programem nauczania, istnieje u nas klub filmowy, w którym studenci, wykorzystując wybitne filmy współczesnego repertuaru, uczą się dyskutować o kinie jako o sztuce. Jedna forma uzupełnia drugą".**

KAPPA

ciche szaleństwo realizmu

Dwie najistotniejsze, a przy tym prowokująco banalne sceny w filmie Szengiełaji. W pierwszej — czterej mężczyźni sadowią się przy stole restauracyjnym; dłoń jednego z nich opada tuż przy talerzu z kurczakiem nadziewanym orzechami, obok niedbale bieleje pęczek młodej cebuli, zielone pędy są niewidoczne, bo (światło z trudem przedziera się od zawieszonych prawie pod sufitem drzwi) zbyt ciemno; na drugim planie, w oddali, kontuar, za którym pęcznieje gospodarz, na lewo katarynka wygrywająca popularną i wówczas i potem melodię „Suliko". Twarze mężczyzn fioletowe, dlaczego? Z powodu ciemnej cery Gruzinów? Złego oświetlenia? Dramatu malarza, którego oczami oglądamy przedstawiony świat? W drugiej scenie — Pirosmaniszwili wlepia oczy w mizdrzącą się tancerkę, ta wywija niezgrabne piruety, śpiewa (fałszując) jedną z piosenek, którym przysłuchiwał się w Paryżu Toulouse-Lautrec. Na sali parę dziewczyn noszących kolorowe boa — ożywiona sceneria prowincjonalnej wersji „Moulin Rouge".

Istnieją dwa tradycyjne sposoby przedstawienia artysty, jego szaleństwa i ciężkiego losu. W wersji pierwszej twórczość jest wyrazem ostrej neurozy, a ta z kolei produktem dramatycznych doświadczeń życiowych. Gdy w „Pasji życia" Van Gogh ucina sobie ucho, wiemy, że za tym gestem kryje się być może wspomnienie morderczej pracy w kopalni, a ponadto – że bez brzytwy i krwi „Słoneczniki" nie zyskałyby t a k i e j ceny; w istocie Van Gogha kochamy za ucho, bo ono wyjaśnia całkowicie tajemnicę artysty i jego dzieł. W wersji drugiej — szaleństwo (lub raczej d z i w n o ś ć) jest artyście przyrodzone i objawia się w nagłych olśnieniach nie uwarunkowanych okolicznościami zewnętrznymi. Tu twórca okazuje się postacią prawie demoniczną. Ponieważ jednak demonizm filmów o znanych artystach zbyt często wiąże się z próbami sentymentalizacji bohaterów, więc w efekcie smakujemy kicz „Błękitnej rapsodii" lub znużenie bijące z szerokoformatowego „Czajkowskiego".

Pirosmaniszwili, malarz naiwny z przełomu XIX i XX wieku, gruziński Celnik Rousseau, tak jak Celnik „pochodzi od samego siebie; ma rzadką zasługę: jest całkowicie osobisty". Jego obrazy: nieruchome zwierzęta, znieruchomiałe kobiety, znieruchomiali w trakcie biesiady mężczyźni, wszystko w ponurej zieleni i fioletach. Krytycy i historycy sztuki mówią o tragizmie Pirosmaniego lub, dokładniej, o świeżo-naiwnym odczuciu smutku.

Chcąc przedstawić postać malarza — reżyser gruziński przejął z pozoru obydwa stereotypy filmowej analizy artysty. Bohater przeżywa dramat miłości — jak się wydaje — niespełnionej, współczuje ubogim, sam cierpi głód, chce umrzeć i tęskni za prostotą rodzinnej wsi. Ale jednocześnie wykonuje wiele retorycznych gestów, jest trochę teatralny i gotowy do wypowiadania wielkich, zupełnie nie-naiwnych tyrad. Kim jest więc Pirosmani? A raczej — w którym stereotypie lepiej się mieści? W żadnym. Bo i na stereotypy, i na bohatera spoglądamy oczyma Pirosmaniego: kolejne ujęcia do złudzenia przypominają obrazy malarza naiwnego, są doskonale symetryczne, pozbawione zewnętrznych oznak dynamiki. A zatem „Pirosmani" jest próbą zrozumienia Pirosmaniego przez przejęcie stylistyki płócien. I zarazem przez odrzucenie tradycyjnych sposobów filmowego rozumienia losu i dzieła artysty. Ale w tym momencie pojawia się niebezpieczeństwo pułapki. Spoglądamy bowiem na świat oczyma gruzińskiego Celnika Rousseau, po to, by powiedzieć, że właśnie tak widział on świat, jak my, którzy spoglądamy nań oczyma Pirosmaniego... Tu koło zostałoby zamknięte, gdyby nie poprawka wprowadzona przez reżysera: po serii obrazów płaskich i naiwnych, pojawiają się ujęcia pełne barwnych plam, niewyraźnych konturów, przebiegających na drugim planie cieni. Oglądamy spojrzenie Pirosmaniego — zgodnie z zasadami konwencji malarskiej, na której tle Gruzin zaczął olśniewać znawców malarstwa.

Jaka więc jest prawda o Pirosmanim? Szengiełaja odpowiada, że sztukę można sądzić tylko z punktu widzenia sztuki, konwencję —

Gruziński Celnik Rousseau
Awtandil Warazi

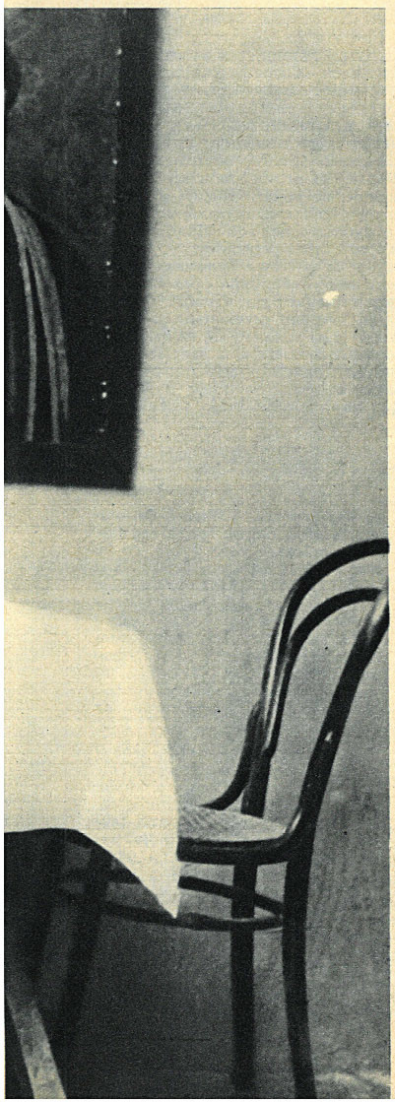
zgodnie z zasadami tej lub innej konwencji, a twórczość wiąże się z duszą artysty w sposób nazbyt subtelny, by ktokolwiek mógł to zrekonstruować, powiedzieć prawdę lub chociaż tropienie prawdy zapowiedzieć.

I właśnie wtedy, jak dwa błyski, dwie prowokująco banalne sceny, które porażają dosadnym realizmem: mężczyźni siadają przy stole... mizdrząca się tancerka kuca w nieudolnym pas. Dwa obrazy obce wszelkim zasadom kompozycji, niechlujne, dynamiczne i zmysłowe. Gdzie zatem kryje się źródło szaleństwa i twórczości Pirosmaniego? W zdziwieniu świa-

MICHAŁ KOMAR

tem. W przerażeniu rzeczywistością, która jest zbyt bogata, by dać się oswoić symetrii malarstwa naiwnego, jakiejkolwiek symetrii, jakiemukolwiek malarstwu. Być może sztuce w ogóle. Gruziński Celnik traktował więc wszystko, co na zewnątrz, jako czystą naturę: unieruchamiał zwierzęta, kobiety i biesiadujących mężczyzn, zdziwiony, że być może za chwilę zwierzę zdechnie, kobieta zatańczy, a mężczyzna oderwie skrzydełko smakowicie upieczonej kury i zacznie żuć. Zdaje się, że podobnymi problemami trapił się reżyser.

„Pirosmani" (ZSRR), reż. Georgij Szengielaja



Tęsknota za Hitchcockiem
Jean Yanne i Michel Duchaussoy

Spekulacje egzystencjalne na motywach kryminalnych

W ekspozycji filmu Claude Chabrola „Niech bestia zdycha" jakiś kierowca zabija dziecko błotnikiem pędzącego samochodu. Sprawca nie zatrzymuje się, dodaje gazu i ucieka. Znika bez śladu. Zabójcy nie sposób odszukać: policja jest bezsilna. Lecz zdesperowany ojciec ślubuje, że nie spocznie — póki nie odnajdzie i nie ukarze mordercy. I oto po kilku tygodniach daremnych poszukiwań, przypadek naprowadza go na trop. Dalszy tok tego prywatnego śledztwa przebiega dość gładko. Wydaje się więc, iż realizacja zemsty będzie już teraz tylko kwestią techniczną...

Ale teraz właśnie Chabrol wprowadzi do filmu dodatkowe warstwy znaczeniowe, relatywizujące i komplikujące temat. Zabójca okaże się wyjątkową wprost kreaturą — nikczemnikiem znienawidzonym przez całą utrzymywaną przez siebie rodzinę. Przy tym właśnie ten podły brutal jest jedyną jednostką aktywną i prężną, daleką od pięknoduchowstwa i sztuczności, kwitnących w jego środowisku. Tak znakomita karykatura zjawia się w twórczości Chabrola nie po raz pierwszy. Jest to ostry, finezyjnie krytyczny portret dekadencji, pasywności i deprawacji, cech, które w przeświadczeniu Chabrola ogarniają środowiska drobnych posiadaczy i wielką burżuazję francuską.

Tymczasem między bohaterem a zabójcą wywiązuje się dość dwuznaczna rozgrywka. Bohater odwleka bowiem wykonanie aktu zemsty. Precyzyjnie zorganizowana próba podczas wyprawy jachtem w morze zawodzi. W epilogu, na tle wzburzonych fal morskich, cytuje się słowa Eklezjasty o marności wszechrzeczy, a towarzyszy temu muzyka z fragmentu „Czterech pieśni poważnych" Johannesa Brahmsa, dzieła nawiązującego do tych właśnie słów Pisma.

Chabrol zabrnął w szczególny eklektyzm. Może jednak nie należy się temu dziwić. Wszak drobiazgowe rozszczepianie intrygi i poddawanie jej arcyskrupulatnym analizom psychologicznym — tym subtelnym igraszkom umysłu, owej grze wyobraźni — to domena Francuzów. Pod tym względem w dziedzinie twórczości narracyjnej — bez względu na rodzaj utworu i obrany gatunek opowieści — doszli oni do takiej perfekcji, jak nikt inny. Poszukiwania takie dają się zresztą zaaprobować, dopóki nie przekraczają progu pretensjonalnych spekulacji. Chabrol traktuje intrygę kryminalną jako pretekst, w pewnej -rze nawet ją ignoruje. Nie posługuje się klas-,-zną formułą dramatu kryminalnego. Twierdzi, iż wywoływanie na widowni dreszczyków w stylu Hitchcocka nie leży w jego intencjach.

I rzeczywiście, wiele jego filmów wykracza poza samą kryminalną intrygę („Kuzyni", „Landru", „Rzeźnik"). Ich tematem jest w istocie sprawa odpowiedzialności moralnej w obliczu zbrodni i występku. Chabrol poszukuje mechanizmów kształtujących ludzkie postawy. Interesują go przede wszystkim przesłanki pewnych sytuacji ostatecznych, a zwłaszcza ich uwarunkowania społeczne. Proponowane przez reżysera uogólnienie, dopisane do „Bestii", budzi jednak nie tylko wątpliwości natury estetyczno-formalnej. Bo, na upartego, można ów film odczytać jako wyraz filozofii marności nad marnościami. Ale to zostało w „Bestii" ukartowane, przyjęte dość arbitralnie; nie wynika konsekwentnie z filmu.

HENRYK TRONOWICZ

Przy tak pojętej swobodzie traktowania wątku kryminalnego, odżywają raczej tęsknoty do stylu starego mistrza Hitchcocka, do wstrząsowej metody jego historyjek — opowiadanych nienagannie i bez wydumanych pretensji.

„Niech bestia zdycha" (Francja — Włochy), reż. Claude Chabrol

Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie nie zmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat inicjujemy dyskusję pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa? A przede wszystkim: kim miałby być bohater współczesnego filmu? Wypowiadali się już reżyserzy: Grzegorz Królikiewicz, Janusz Morgenstern i Roman Załuski, pisarze: Andrzej Braun, Jerzy Stefan Stawiński i Witold Zalewski, aktor: Andrzej Łapicki. Dziś zabiera głos aktor młodego pokolenia — Olgierd Łukaszewicz.

Bohater naszego filmu 5

O ZAWODOWEJ PERFEKCJI I NIESFORNYCH WATAŻKACH

„Brzezina" reż. Andrzeja Wajdy

OLGIERD ŁUKASZEWICZ

Sam fakt dyskutowania o bohaterze ma w sobie coś irytująco szlachetnego albo — przeciwnie — fatalnie handlowego. Wypowiedzi zawierają w sobie niebezpieczeństwo wystawiania recept, a zarazem odkrywają te same wady myślenia, które powodują, że oglądając bohaterów naszych filmów, odczuwamy rozmaite niedosyty. Po prostu: mówimy na tym samym poziomie, na jakim realizuje się filmy.

Sądzę, że owo zbyt romantyczne, zbyt serio traktowanie dydaktycznej roli filmu, nie tylko przez twórców, ale i przez widzów, właśnie niszczy naszych bohaterów. Tymczasem jedynie profesjonalność, rozumiana jako stosowanie uczciwych reguł gry, może zmienić ten stan rzeczy. Jestem przekonany jako aktor, że bohater musi spełniać się w działaniu, aby widz zaczął mu wierzyć, a więc i kibicować. W naszych filmach przeciwnie: aktorzy, mając ambicję nakreślić sytuacje najpełniej i najbogaciej, aby nadrobić braki scenariusza.

zapiski krytyczne

● O RZECZACH SERIO, GŁUPICH I NIESAMOWITYCH ● MINIATUROWE WIZERUNKI EPOK ● PRAWDZIWE ŻYCIE WALLENRODA ●

ŚRODA

„Zali nie możesz Waszmość, palic pyta, owę złę krew przestać sączyć? Dech zatrzymałem i ani mru-mru, słucham. Nie mogę, wzdycha ząb, tako mnie przykazano, iż kazić go muszę. Waść myślisz, że mnie z tego uciecha? Nie wolałbym, aby jako przedtem beło? Jadła i wypitku miałem pod dostatkiem, winkiem me chłodzono, a teraz co? Siemię usque i szatwia. Całkiem jestem zepsowany, odkąd JWZabierski dyabła zjadł. Dyabła?! beknął mój palec jako kołek się stał. A bo nie kurka to beła, jeno kogutek, i nie zwyczajny kogutek, jeno w pludrach, oznajmuje ząb, a kosteczka, com się na nią wbił, to nie kosteczka beła, jeno kopytko".

Jest to dialog, jaki prowadzi palec osiemnastowiecznego szlachcica, pana Prota Zabierskiego, z jego zębem, po tym, jak pan Zabierski, jedząc kurkę, trafił na kosteczkę i ząb sobie uszkodził. Cytowany fragment pochodzi z „Wariacji pocztowych", nowej książki Kazimierza Brandysa.

Dziwna to książka. Opowiada o pewnej rodzinie, od osiemnastego wieku po nasze lata. Ma postać listów od ojców do synów i synów do ojców, pięknie na stare teksty stylizowanych. Ale nie tylko o historii rodziny ona traktuje, i nie tyle w ogóle o historii, co stanowi opowieść-rzekę o ludziach i czasie, o rzeczach serio i głupich, i niesamowitych. Jeżeli Brandys dotychczas próbował różnych form narracji właściwych literaturze dzisiejszej, to teraz jakby w owe próby bardziej wciągnął („próby" w Montaigne'owskim znaczeniu) różne sensy i treści.

Czego nie ma w tej książce: i ząb pana Prota, i los jego syna więzionego przez Turków w klatce z małpą, i masoneria, i epopeja napoleońska, i Wielka Emigracja; a obok czarna magia czy kolejny potomek pana Prota, co to podczas odwrotu Napoleona spod Moskwy zjadł z głodu własną nogę. Lektura „Wariacji" trochę oszałamia, często zbija z tropu i właściwego nabiera książka smaku dopiero, kiedy się ją na nowo przegląda i powraca do miejsc, jakie się sobie szczególnie upodobało, w rodzaju cytowanego na wstępie dialogu.

Gdybym był reżyserem, zrobiłbym z „Wariacji pocztowych" nie film, bo na ekran one się chyba nie nadają, lecz emisję radiową, coś na pograniczu montażu tekstów i słuchowiska. A może nawet spektakl telewizyjny, gdzie recytacje mieszałyby się z obrazem.

Ale, jak w każdej z ostatnich książek Brandysa, tak niebeletrystycznych i „rozbitych", są tu zalążki beletrystyki, mniej nawet niż dotychczas utajone. Mam na myśli zwłaszcza ostatnie par-

sięgają do swego złożonego, najczęściej neurastenicznego wnętrza, zapominając o konieczności chwytania szczegółów z życia. Brak autentyczności, czerpanej z kontaktu z rzeczywistością, powoduje mówienie o sobie samym, co dla widza może być nieco hermetyczne.

Bardzo często reżyser i scenarzysta nie wyposażają naszych bohaterów w klimat autentyzmu. Wydaje mi się, że kiedy nasi twórcy demonstrują brak autentycznych przeżyć, przekazując w ten sposób prawdę o sobie samych, czynią to w sposób najbardziej przekonywający. W moim odczuciu przeholowano też z żądaniem, by aktorzy — jak to się powiada — „grali siebie". Maksymalna szczerość bez niezbędnej warstwy udawania, czyli właśnie aktorstwa, doprowadza do tego, że propozycje aktorskie stają się dość monotonne.

Niektórzy reżyserzy namawiają aktorów do wymyślania scen. Ja — widz, odbieram to jako ilustrowanie tez, przedstawianie idei scen, gdy dopiero konkretna sytuacja wyzwala u aktora mechanizmy twórcze. Nasi aktorzy może za dokładnie znają założenia filmu i swym zachowaniem na ekranie akcentują właśnie momenty najbardziej nośne, przez co gubi się niespodzianka, a oni, aktorzy, jakby widza pouczają. Przychodzi mi do głowy diabelska myśl, że gdzieś głęboko tkwi w aktorach świadomość, że mogliby stać się wzorem na przykład sposobu myślenia, sposobu odczuwania, przykładem jak wspaniale można sobie skomplikować życie lub jak mądrze i z dystansem oceniać wydarzenia, w których się uczestniczy.

Bohater filmów amerykańskich nie ma tych ambicji — umie być przeciętny. Nawet wspaniały kowboj nie kokietuje — kokietuje sytuacja. Do tego, by znaleźć bohatera filmu, potrzebny jest duch niekłamanej tolerancji, a nie poszukiwanie lepiej prezentującego się schematu. Obawiam się, iż nawet wymyślenie bohatera filmowego wyrażającego problemy naszej epoki, nie musi jeszcze spowodować uznania go przez szeroką publiczność. Musimy myśleć o bohaterze trochę jak o ulubionym klownie w cyrku — co zrobi, co się z nim stanie w określonej sytuacji?

W moim więc przekonaniu rzecz nie polega na sympatii dla postaci, ale na fascynacji, którą — przypuszczam — osiąga się, gdy postać uwiarygodnia przedstawianą rzeczywistość. Sięgając po ważne tematy ostro i uczciwie, a fachowo wykonując robotę filmową — autorzy sami odnajdą owych interesujących i wyrazistych bohaterów, a widz nie wyjdzie z kina z wrażeniem, że nie pamięta o co w filmie chodziło; że bohaterowie go nie wzruszyli albo — gorzej — co się często ostatnio zdarza, nie wie i nie rozumie czemu reżyser obciął filmowi zakończenie, obcinając tym samym bohaterowi głowę. Czy wszystko po to, by nie być banalnym, bo niedomówienie i tajemniczość to wspaniały środek artystyczny? A może po prostu z braku fachowości? Profesjonalność rozumiem m. in. jako określony sposób poruszania się w ramach wybranego gatunku. Jakąż ma się satysfakcję, oglądając na przykład amerykański film sensacyjny, wypełniony treściami społecznymi, czy śmieszne

„Wezwanie" reż. Wojciecha Solarza

czeskie komedie, pełne ludzkiego dramatu. Fachowo realizować filmy to, jak sądzę, działając w ramach gatunkowego schematu — umieć ten schemat obalić.

Inny błąd naszych bohaterów filmowych wynika z ich pseudononkonformizmu. Gdy mają już szansę, żeby naprawdę po męsku o coś walczyć — zachowują się jakby im ktoś odebrał zdolność mówienia. Może to nawet nie oni, właśnie widz odczuwa potrzebę usłyszenia czegoś, do czego cały film go przygotowywał. Tymczasem w ostatniej chwili bohater staje się tajemniczy, pokrywając niedomówieniami — tchórzostwo? niechęć wzięcia na siebie odpowiedzialności? nijakość ideałów, o których widz już był gotów sądzić, że są coś warte.

Jeżeli więc, mimo zastrzeżeń, potraktuję poważnie pytanie o bohatera naszego filmu, odpowiem, że brak nam dzisiejszych Kmiciców, owych watażków niesfornych, lecz do perfekcji znających swój fach: ich szabli różnie można użyć. I sądzę, że najważniejsze, aby pokazywać bohatera, który umie, chce i ma odwagę przekonywać się, sprawdzać — czy jego sąd jest też sądem ogółu.

Myślę jednak, że nasz film zanadto preferuje owych „młodych niepogodzonych", infantylizując problemy. Zarówno kino radzieckie, jak i kinematografie zachodnie interesują się głębiej niż nasza człowiekiem dorosłym; i to nie tylko wtedy, gdy przeżywa kryzys miłości małżeńskiej. Gdzie są ci dojrzali ludzie w filmie polskim? Ci właśnie, którzy już poznali reguły gry — rówieśnicy większości naszych reżyserów? Młodość jest wdzięcznym tematem, ale też i romantyczną ucieczką — bo można ją z wielu rzeczy rozgrzeszyć albo nią samą wzruszyć się i rozczulić.

To nie przypadek, że większość widzów na polskich filmach stanowią młodzi. Zbyt często cieszą się z tego nasi twórcy. Gdy podrosną, stracą także i tych widzów.

Zanotowała: esw

---

tie. Są one związane z postacią Juliana Zabierskiego, żyjącego już w naszym wieku. Postać ta przypomina trochę Ksawerego Szarleja z cyklu „Między wojnami". Julian Zabierski jest figurą dość ciemną, dwuznaczną i niebanalną. Uwikłany został jako młody człowiek w modernistyczną intrygę miłosną (niby wyjętą z którejś powieści Przybyszewskiego), a następnie, już w międzywojennym dwudziestoleciu, w aferę bardziej złożoną i bardziej żałosną (tu z kolei przychodzi na pamięć Juliusz Kaden-Bandrowski), w której się zbiegły sprawy polityczne i śliskie sprawy obyczajowe, cud mniemany, morderstwo dokonane przez fanatyczny tłum.

Pomimo całej kapryśności opowiadania, umyślnie unikającego spraw dużych, Brandys znakomicie z ich marginesów, z resztek po nich, wykrawa miniaturowe wizerunki epok. Nasz czas, na przykład, przemawia znajomym głosem z listu sympatycznego pana Zyndrama Zabierskiego, rzeźbiarza, co po pijanemu zgubił dwumetrowego anioła z szopki, którą mu odrzuciła, nie mogąc pojąć aluzji zawartej w niej, Cepelia.

SOBOTA

W „Dialogu" (nr 8 z br.) kolejna „próba czytana" Andrzeja Kijowskiego, poświęcona tym razem „Konradowi Wallenrodowi". Z pewnym opóźnieniem piszę o niej, ale ten „Dialog" tkwił długo w stosie czasopism, które mi się nagromadziły podczas wakacji. „Niedawno zająłem się trochę »Konradem Wallenrodem«, z myślą — nie ukrywam — o scenariuszu filmowym, do którego namawiał mnie pewien wybitny reżyser" — pisze Kijowski. Nie zajmie się jednak poematem Mickiewicza, tylko tym, „jaki Wallenrod był «naprawdę»". A był osiłkiem „zaślepionym swoją siłą fizyczną", człowiekiem twardym, lecz głupim. Nie był Litwinem, był Krzyżakiem i chciał podbić Litwę. Ale jest inny problem: ten mistrz Zakonu przyjaźnił się z heretykiem, Albigensem zbiegłym z Francji (stąd przezwisko tamtego Albanus czyli Mickiewiczowski Halban). Po śmierci zresztą sam Wallenrod został oskarżony o herezję. Ale chyba heretykiem nie był (był na to za głupi — powtarza Kijowski za Kotzebuem, od którego czerpie te wszystkie wiadomości), przeciwnie — heretyków trzebił. Kiedy Albanus został w tajemniczy sposób utopiony, Konrad sprawił innowiercom krwawą łaźnię. „Ze strachu przed posądzeniem go o herezję? O, nie: jestem przekonany, że z zemsty za zamordowanie człowieka, którego szanował i kochał. Z zemsty jak gdyby nad samym sobą, wiedziony ową myślą negatywną, nie oszczędził nawet Albanusa: ciało jego kazał wyłowić i pochować u stóp szubienicy w obecności kata". A później, podczas wyprawy na Litwę, urządził wielkie pijaństwo i Witold zaskoczył go i wysiekł jego wojsko.

Kijowski wyrzuca Mickiewiczowi, że korzystając z wymienionego Kotzebuego, zrezygnował z tych wspaniałych wątków i zawiłej psychologii postaci. „Rzadko się zdarza — kończy — tak naocznie, tak na gorącym uczynku uchwycić przemianę tematu uniwersalnego w partykularny, wielkiego tematu w mały temat. W podobny sposób dałaby się wyjaśnić niejedna tajemnica polskiej literatury".

Do wspomnianej na początku sprawy filmu, krytyk już nie powraca. Tymczasem właśnie z tego „prawdziwego" życia Wallenroda mógłby powstać nie byle jaki film, związany w dodatku z naszą historią, która do czasu zaborów wcale partykularna nie była.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Mówi

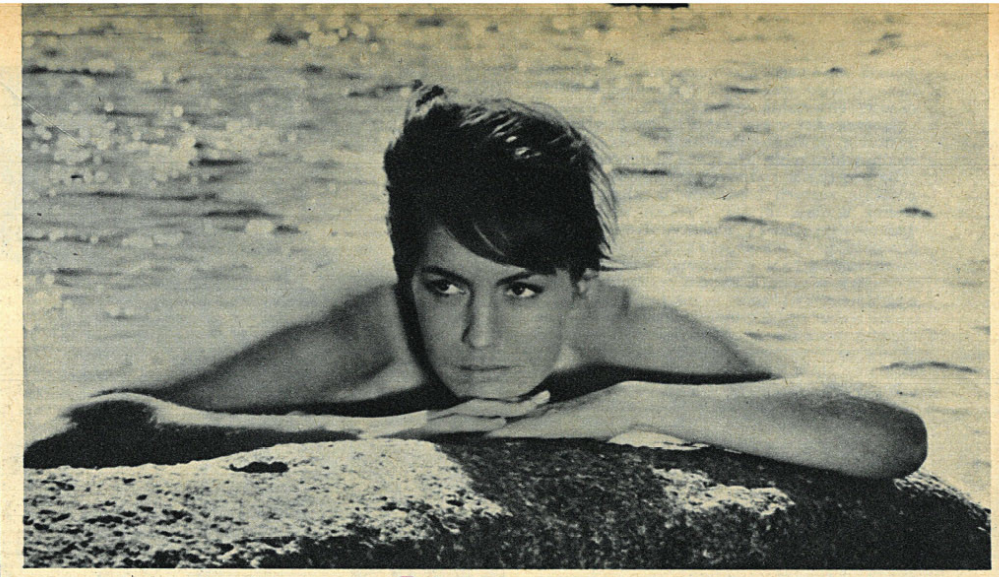
Sawwa Kulisz

Film był jego przeznaczeniem od dziedziństwa. Ojciec, Jakow Kulisz — operator i reżyser — należy do grona najstarszych twórców filmu popularnonaukowego w Związku Radzieckim. Matka jest montażystką. W roku 1939 Kulisz przekroczył z dyplomem operatora progi Mosfilmu, zrealizował tam kilka filmów, ale ciągnęło go do reżyserii. Studiował zaocznie na wydziale reżyserii szkoły teatralnej im. Szczukina, a po uzyskaniu absolutorium został asystentem Michaiła Romma przy realizacji „Zwyczajnego faszyzmu".

— Praca przy tym filmie stała się dla mnie prawdziwą szkołą zawodu reżyserskiego. Michaiłowi Iljiczowi zawdzięczam niezmiernie wiele. Już wtedy, wspólnie z innym asystentem Romma, Charłampem Stoiczewem, zrealizowaliśmy z materiałów pozostałych po „Zwyczajnym faszyzmie" krótkometrażowy film „Ostatnie listy". Potem przyszedł samodzielny debiut — „Martwy sezon", a następnie „Komitet dziewiętnastu".

Mój nowy film wyraża myśl, że ludzie — jeżeli pragną żyć, istnieć — muszą się ze sobą porozumieć. Mowa tutaj o działalności międzynarodowej organizacji pod nazwą „Komitet dziewiętnastu" (zdjęcie 3), który przygotowuje dokument przestrzegający ludzkość przed okropieństwami wojny chemicznej i bakteriologicznej. W życiu społeczeństw nadchodzi moment, kiedy ludzie poczynają się zastanawiać, jak będą żyć ich dzieci. Także my, ludzie sztuki, nie możemy uchylać się od odpowiedzi na to pytanie, bo przecież sztuka jest jedną z form poznania.

Pozostając pod wpływem olbrzymiego potoku informacji, ludzie nie zdają sobie sprawy z tego, co zagraża światu. Wynika to między innymi z oddziaływania telewizji, która — epatując często okrutnymi obrazami, dając widzowi strzępy, urywki, zapoznając z oderwanymi faktami — nie tworzy syntezy. To zadanie przypada właśnie filmowi politycznemu. Reżyser filmowy może wybrać z potoku informacji to, co najbardziej istotne, ważkie, a odebrane zbiorowo w sali kinowej — przyniesie bez porównania większą korzyść, oddziałując skutecznie na świadomość widzów. Dlatego właśnie interesuje mnie film polityczny.



2 *Głośna afera*
Catherine Spaak

Kto, co, gdzie?

RZYM. Głośna afera Izoarda, oskarżonego o utopienie kochanki, aby zagarnąć wysoką premię ubezpieczeniową, stanowi temat filmu „Druga szala wagi" Mario Colucciego. W rolach głównych występują: Catherine Spaak (zdjęcie 2) i Philippe Leroy.

HOLLYWOOD. Liv Ullmann, po ukończeniu swego pierwszego filmu amerykańskiego „Abdykacja", wystąpi wspólnie z Gene Hackmanem w westernie „Zande". Akcja będzie się rozgrywać w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku w Kalifornii.

MADRYT. Sue Lyon (zdjęcie 4), bohaterka „Lolity", gra w dramacie obyczajowym „Tarot", realizowanym w Madrycie przez Jose Marię Forque. Jej partnerem jest znany aktor hiszpański Fernando Rey, bohater wielu filmów Luisa Buñuela, m. in. „Tristany".

PRAGA. Miroslav Hubaček przenosi na ekran powieść Marii Pujmanovej „Siostra Alena". W rolach głównych wystąpią: Emilia Vašaryova, Štefan Kvietik i Martin Ružek.

MIŃSK. Jurij Cwietkow kończy zdjęcia do filmu „Pawlinka". Scenariusz opracowany został na podstawie utworu znanego poety białoruskiego Janki Kupały.

BONN. Harald Reinl realizuje film przygodowy „Krzyk czarnych wilków", oparty na jednym z opowiadań Jacka Londona. W roli głównej wystąpi Ron Elyn.

MADRYT. Juan Antonio Bardem ukończył pracę nad filmem „Zepsucie", w którym główne role grają Jean Seberg i Barry Stokes. Akcja rozgrywa się w odosobnionym domu, gdzie żyją dwie samotne kobiety. Pewnego dnia zjawia się angielski hippie i burzy spokój mieszkanek.

Ciekawostki

Kolejne „Opowieści kanterberyjskie"

Po głośnym „Dekameronie", filmowcy włoscy lansują modę na „Opowieści kanterberyjskie". Bezpośrednio po ukazaniu się głośnego filmu Pier Paolo Pasoliniego pod tym tytułem, powstały już dwa utwory: „Dalsze opowieści kanterberyjskie", których autorem jest Mino Guerini, oraz „Canterbury nr 2" w reżyserii Anglika Johna Shadowa.

Moda na kompozytorów

W ostatnich latach coraz częściej powstają filmy, których bohaterami są znani kompozytorzy. Czajkowski pojawił się w dwóch filmach — radzieckim i angielskim. Liszta widzieliśmy niedawno w „Marzeniach miłosnych". W Norwegii powstał film „Artysta z Bergen" — o Griegu, we włoskim „Marszu weselnym" pojawił się Mendelssohn. W ZSRR wielkim powodzeniem cieszył się niedawno film o Johannie Straussie — „Pożegnanie z Sankt Petersburgiem". Ponadto bohaterem innego filmu radzieckiego „Mała tragedia" jest Mozart, zaś film „Mistrz", realizowany ostatnio w USA, poświęcony jest postaci Igora Strawińskiego.

Liczby

Według raportu ogłoszonego przez UNESCO, w ubiegłym roku nakręcono na świecie 3 900 filmów pełnometrażowych. Stanowi to o 110 pozycji więcej niż w roku 1970.

Projekty

Semprun o hiszpańskich weteranach

Znany pisarz i scenarzysta Jorge Semprun („Wojna jest skończona", „Z", „Zamach") debiutuje jako reżyser. Jego film „Dwie pamięci" podejmie temat hiszpańskiej wojny domowej; akcja będzie się rozgrywać w

1 *Niepohamowana gwałtowność*
Alain Delon

oussillon, gdzie internowano uchodźców hiszpańskich.

— Przeprowadziłem wiele wywiadów — mówi Semprun — zarówno z nonimowymi ludźmi, jak i ze znanymi osobistościami. Niektórzy stali wówczas po różnych stronach barykady. Byli republikanami, komunistami, narchistami, nacjonalistami lub franistami. Wywiady te zilustruję dokumentami z okresu wojny, aż po najnowsze kroniki procesu w Burgos. Teksty Rojasa, Lorki i fragmenty z „Nadziei" André Malraux będą wygłaszać: Maria Casarès, Nuria Espert Carmen Claudin.

Nie zależy mi na ewokowaniu samej wojny domowej, ale na ujawnieniu jej przyczyn, na obiektywnym oświetleniu jej podłoża społecznego.

Premiery...

„Pierwsza noc ukojenia"

Do Rimini przyjeżdża na zastępstwo w miejscowej szkole nowy nauczyciel. Ma ośmiodniowy zarost i niesie z sobą nastrój smutku i osamotnienia. Nieudane jest jego małżeństwo, nieudany romans z piękną dziewczyną, która go opuszcza i upokarza. Wszystko, co otacza bohatera, jest zgniłe, szare, beznadziejne: ludzie o zwichniętym życiu, narkomani, niedobrane pary, agresywne nimfomanki, neurastenicy. Słowem — dno samounicestwienia.

Autorem tego filmu (scenariusz i realizacja) jest Valerio Zurlini. „Trudno byłoby w »Pierwszej nocy ukojenia«" — pisze Louis Chauvet w „Le Figaro" — odnaleźć styl twórcy pamiętnej »Kroniki rodzinnej«, pełnej taktu i wrażliwości. Tu pozostaje tylko wrażenie niepohamowanej wulgarności i gwałtowności sekwencji erotycznych. Film wydaje się bliższy odrażającej karykaturze niż studium obyczajowemu. Alain Delon (zdjęcie 1) nie ma ostatnio szczęścia; przytłacza go spleen i rozpacz jego bohaterów. Partnerce Delona — Soni Petrovej — nie brak ani talentu, ani aury tajemniczości. Również reszta obsady (Lea Massari i Alida Valli) zasługuje na pochwały. Nie ratuje to jednak filmu, dla którego najtrafniejszym określeniem jest słowo »dziwaczny«. Przygnębia, ale nie przekonuje."

Osiem śmiertelnych kul

W Helsinkach odbyła się premiera filmu Mikko Niskanena „Osiem śmiertelnych kul". Film rozpoczyna się sceną polowania. Wysoki, mocno zbudowany mężczyzna stoi plecami do widza. Szybkim ruchem unosi broń, pada strzał. Myśliwy wolno podchodzi do zabitego ptaka. Otacza go rodzina, wszyscy są w znakomitych humorach — wracają do domu. Rzuca się w oczy przyjazna i serdeczna atmosfera, ale także ubóstwo tych ludzi. Mężczyzna, jego żona i czworo dzieci nie zaznali dotąd głodu, ale ich wydatki przerastały dochody. Chcąc spłacić długi, sprzedają konia i razem z sąsiadem zaczynają pędzić nielegalnie samogon, coraz częściej też topią w alkoholu swoje troski. W domu dochodzi do gwałtownych kłótni. Po jednej z awantur żona i dzieci uciekają. Któregoś dnia pijany bohater widzi czterech zbliżających się policjantów. Sięga po broń i zabija ich...

Film oparty został na faktach, które wydarzyły się w Finlandii w 1969 roku. Krytycy podkreślają sprawną reżyserię i dobrą grę wszystkich wykonawców.

„Cezar i Rozalia"

Rozalia kocha Cezara: jego witalność, bujny temperament, chłopięce fanfaronady, naiwność i słabostki. Ale kocha także swego dawnego wielbiciela — Dawida: jego subtelność, wrażliwość podszytą ironią, romantyzm, wierność. Dziewczyna waha się z wyborem — nie tyle między dwoma mężczyznami, ale między dwoma archetypami męskiego uwodzicielskiego uroku: zdobywcy i trubadura. Wie, że właściwie nie może obyć się ani bez jednego, ani bez drugiego. Jest więc z jednym, później go opuszcza, wraca do drugiego. Ciągle ma nadzieję, że jej kolejny wybór jest już ostateczny.

Ten temat, często przewijający się w powieściach, znalazł na ekranie swój najpełniejszy wyraz w filmie Truffauta „Jules i Jim". Claude Sauet („Okruchy życia", „Max i ferajna") i jego scenarzysta Jean-Loup Dabadier potrafili w oparciu o ten wątek zrobić film naprawdę zabawny i wzruszający. Analizie uczuć dano tu formę pełnej niespodzianek przygody, pojedynku trzech serc. Bohaterowie „Cezara i Rozalii" (zdjęcie 3) to ludzie szlachetni, ceniący miłość i szczęście.

Wdzięk filmu i sympatia, jaką bohaterowie budzą u widzów, są przede wszystkim zasługą świetnego aktorstwa Yves Montanda (Cezar), Romy Schneider (Rozalia) i Sami Freya (Dawid). Krytyka francuska podkreśla, że zwłaszcza Montand zasługuje na najwyższe uznanie. Ten dojrzały mężczyzna, zakochany w swej Rozalii, jest sprytciarzem, ale i człowiekiem godnym współczucia; nieporadny, ujmujący i irytujący zarazem. „Nigdy nie grał tak dobrze" — pisze Louis Chauvet w „Le Figaro". „To najlepsza rola w dorobku tego aktora" — wtóruje Jean de Baroncelli w dzienniku „Le Monde".

3 *Zdobywcy i trubadurzy*
„Cezar i Rozalia"

Na planie

Fantazja Felliniego

— Pracuję teraz — mówi Federico Fellini w wywiadzie dla dziennika „Le Figaro" — nad nowym filmem. Pragnę w nim ukazać trudności, z jakimi borykała się ludzkość, walcząca o postęp od najdawniejszych czasów po dzień dzisiejszy. Nie wiem jeszcze jaki dam tytuł memu nowemu filmowi. Pokażę w nim żmudną drogę człowieka poprzez wieki. Mój bohater będzie walczyć ze wszystkimi nieszczęściami i kataklizmami, nawiedzającymi naszą planetę.

To nie tylko film fantastyczno-naukowy, lecz także rodzaj fantazji politycznej, utwór kryminalno-fantastyczny. Postaram się odzwierciedlić wpływ, jaki wywarły wszelkie kataklizmy na duszę i charakter mojego bohatera. Będę się wzorować na twórczości Julesa Verne'a; mój utwór nie będzie mieć nic wspólnego z pustymi romansami, z modną etykietką „science-fiction". Bohater zostanie na ziemi: będzie chłopem, księciem, kondotierem, świętym i mieszczaninem, ale przede wszystkim — Włochem. Idąc za nim, pokażę Rzym, Wenecję, Modenę — Włochy przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

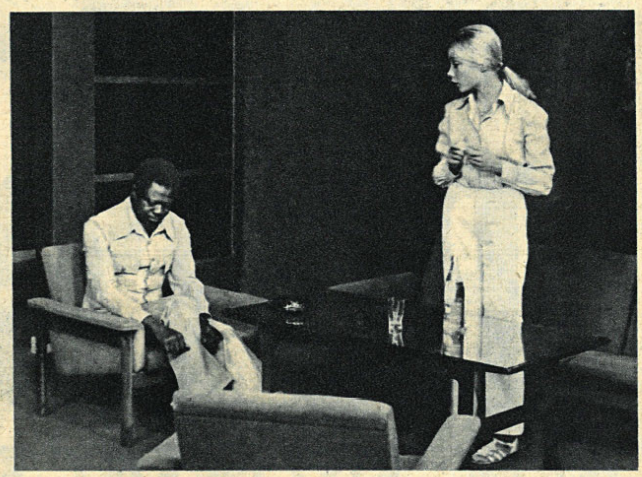
4 *Film obyczajowy*
Sue Lyon i Fernando Rey

Obyczaje

Japońskie aktorki i film

W tokijskim miesięczniku „Ekran" ukazał się tekst zmarłego niedawno laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, Yasunari Kawabaty, który tak scharakteryzował grę japońskich aktorek:

„Japońskie aktorki są doskonałe w rolach gejsz i prostytutek, ale stają się mierne, gdy odtwarzają postacie żon albo współczesnych dziewcząt. Dzieje się tak nie dlatego, że japońskie aktorki nie umieją grać; po prostu narzeczone i żony ukrywają swe uczucia, podczas gdy gejsze ukazują je w całej pełni".



5 *Film polityczny*
„Komitet dziewiętnastu"

Władysław Hańcza

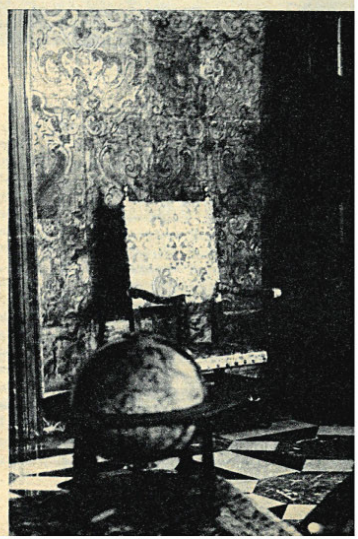
POTOP NA WAWELU

Mija rok od rozpoczęcia zdjęć do naszej największej historycznej adaptacji filmowej — Sienkiewiczowskiego „Potopu". Częstochowa, Łódź, Mińsk, Kijów, Bogusławice, a obecnie Kraków — to kolejne miejsca postoju ekipy pod wodzą Jerzego Hoffmana, Jerzego Wójcika i Wilhelma Hollendra. Dotychczas zrealizowano już około siedemdziesięciu procent materiałów tego blisko sześciogodzinnego, barwnego i szerokoekranowego filmu.

Plączę się po zamkowym dziedzińcu. Wiem, że od wczoraj „Potop" jest już na Wawelu. Ale nic, poza kablami przewieszonymi gdzieniegdzie na krużgankach, nie zwiastuje obecności filmowców, nic nie zakłóca rytmu powszedniego muzealnego dnia i nie przeszkadza zwiedzającym w kontemplowaniu eksponatów. Próbuję trafić do ekipy filmowej poprzez zbrojownię, skarbiec, wejście prowadzące do komnat z arrasami. Na próżno. Po południu przejdę jeszcze raz przez wawelskie sale, oprowadzana przez Leonarda Mokicza i Marię Kuminkową, historyków sztuki od lat związanych z produkcją filmową, a przy realizowaniu „Potopu" czuwających nad rekwizytami — od małego pucharka czy krucyfiksu, aż po ciężkie, wspaniałe meble. Wraz z nimi raz jeszcze oglądam tureckie namioty, perskie dywany, zbiory porcelany, przedmioty ze skarbca, starą broń ze zbrojowni. Patrzę teraz na nie inaczej niż dotychczas, bo nie naglona przez przewodnika ani rytm przesuwających się pleców zwiedzających.

Jednak w końcu odnalazłam wreszcie „Potop". Schodami senatorskimi, zwanymi tak dlatego, że prowadzą do sali senatorskiej,

Kazimierz Wichniarz



dotarłam do gabinetu Janusza Radziwiłła, księcia na Birżach i Dubinkach, wojewody wileńskiego i hetmana wielkiego litewskiego. Był to — jak pisał Sienkiewicz — **„pan tak potężny i dumny, że mu było w całej niezmierniej fortunie, we wszystkich godnościach, ba! nawet na Żmudzi i Litwie za ciasno"**. Sienkiewicz precyzyjnie opisał wygląd zewnętrzny tego jednego z najciekawszych i najtragiczniejszych zarazem bohaterów „Trylogii". Reżyserowi, charakteryzatorom, projektantom kostiumów i aktorowi służy nie tylko opis pisarza, ale także stare sztychy i znajdujący się na Wawelu portret Janusza Radziwiłła.

Sale w części zamku, wykorzystywanej obecnie przez filmowców, kryte są kurdybanem — tłoczoną skórą, której faktury, barw i wzoru nie zniszczył czas. Kurdyban ten zakupiono już po I wojnie światowej za ogromne pieniądze w jednym ze starych niemieckich zamków — dla ozdobienia Wawelu, ogołoconego i obrabowanego w czasach zaborów z najcenniejszych zbiorów. Wczoraj w tych salach odbywało się tzw. oswojenie. Janusz Radziwiłł zasiadł po raz pierwszy w swym kiejdańskim gabinecie, a reżyser i operator zastanawiali się, jak najsprawniej sfilmować tę scenę. W muzealnym wnętrzu obowiązuje ich jeszcze większa precyzja i ostrożność niż zwykle. Reflektory nie mogą palić się zbyt długo, cenne eksponaty nie mogą ulec najmniejszemu nawet zniszczeniu. Kiedy ktoś z nas — obserwatorów niebacznie opiera się o starą szafę, natychmiast podchodzi do niego kobieta w granatowym fartuchu, by zwrócić uwagę. Nic więc dziwnego, że z oporami przyjmuję później ofiarowany mi do siedzenia stary fotel. Pod przeciwległą ścianą stoi ich cały rząd. — *Ależ niech pani siada, to są nasze meble* — uspokaja mnie konsultant historyczny filmowego „Potopu", profesor Adam Kersten. „Nasze" — oznacza, że zostały wykonane ściśle według starych wzorów meblarskich w pracowniach filmowych. Ale krzesło, na którym siedzi Radziwiłł, stół, wspaniały kominkowy złoty zegar, stary złocony dzban — to wszystko autentyki.

Dzisiaj przed obliczem hetmana stoją w jego kiejdańskim gabinecie: imć pan Onufry Zagłoba (Kazimierz Wichniarz) i Mały Rycerz — pan Michał Wołodyjowski (Tadeusz Łomnicki). Świadkowie klęski pod Ujściem są pełni wiary, że Janusz zatrzyma szwedzkie zastępy, że zmyje hańbę zdrady Radziejowskiego i Opalińskiego, powtórzy być może zwycięstwo kircholmskie, gdzie trzy tysiące jazdy pod Chodkiewiczem starło w proch osiemnaście tysięcy najbitniejszego szwedzkiego wojska. Zagłoba i Wołodyjowski ufają bezgranicznie człowiekowi, którego już niedługo — zgodnie z akcją powieści — przeklną i nazwą sprzedawczykiem, zdrajcą, Judaszem Iskariotą. Ale w filmie scena dramatycznego rzucania pod nogi hetmana pułkownikowskich buław rozegra się w innym czasie i w innej scenerii — wiosną, na dziedzińcu zamku w Baranowie. Wśród tych, którzy staną przy księciu, znajdzie się wówczas nieszczęsny Kmicic, aby jeszcze raz utracić Oleńkę. **„Precz na wieki!"** — żegnała go w Wodoktach po spaleniu Wołmontowicz. **„Precz... zdrajco!"** — powie po uczcie u Radziwiła.

Tymczasem jednak nic jeszcze nie zapowiada zdrady, a Wawel i jego komnaty służą zarówno Kiejdanom, jak i Taurogom — siedzibom obu Radziwiłłów: Janusza i Bogusława. Sale kurdybanowe, mroczniejsze, bardziej ponure — to Kiejdany. Sale jaśniejsze, gobelinowe, urządzone z bardziej zachodnią elegancją i smakiem — to Taurogi.

Januszowi Radziwiłłowi użycza swej postaci, rysów twarzy i głosu — Władysław Hańcza. Ubrany w pyszny strój, spięty wielkimi bursztynowymi guzami oprawnymi w srebro, wydaje się jakby wyszedł wprost z ram wiszącego w sąsiedniej sali starego portretu. Oglądam ten portret jeszcze raz, kiedy salę opuścili już statyści i elektrycy, a panujący tu spokój zakłóca tylko szum nawilżaczy powietrza. Podobieństwo jest uderzające. Później jeden z kierowników produkcji, pan Leszek Szutenbach, opowiada mi jak je osiągnięto, jak charakteryzator i aktor, z reprodukcją portretu w ręku, pracują godzinę, półtorej, dwie, aby to złudzenie identyczności było całkowite.

Nazajutrz znów w tej samej sali ten sam olbrzymi, barczysty mężczyzna, pyszny jak diabeł, dowie się o fortelu Zagłoby, okpieniu Rocha Kowalskiego, ucieczce pułkowników i uwolnieniu chorągwi laudańskiej. Te wieści przywiodą hetmana do takiego gniewu, że wierni mu oficerowie: Ganchof (Jerzy Bielenia) i Charlamp (Adam Perzyk) będą się obawiać o jego życie, albowiem straszliwy atak astmy oddech mu na jakiś czas zatamuje.

W przerwach między kolejnymi ujęciami, gdy gasną reflektory, podziwiam przedmioty: meble, naczynia, niedźwiedzie skóry, szkła, srebrne dzbany, pucharki z górskiego kryształu. Niefachowe oko nie odróżni, które z nich wykonali mistrzowscy rzemieślnicy wieku XVII, a które wyszły spod rąk ich współczesnych naśladowców z Warszawy, Krakowa, Kijowa, Rygi i Tarnowa. Dbałość o rekwizyt, jego autentyzm lub naśladownictwo — tak wierne, że dające całkowite złudzenie autentyzmu — są w tego rodzaju filmie jak „Potop" sprawą niezmiernej wagi. Rzecz nie polega przecież tylko na wiernym sfotografowaniu przygód Sienkiewiczowskich bohaterów, ale wtopieniu ich w scenerię epoki, kulturę materialną siedemnastowiecznej Polski.

Kiedy wchodziłam na Wawel, w szatni prowadzącej do sal z arrasami siedziała dwunastoletnia dziewczynka. Zdejmowała wojłokowe, karykaturalne kapcie i pytała swą nauczycielkę: — *Czy musimy pójść dzisiaj do jeszcze jednego muzeum?* Wydaje się, że w tym pytaniu kryło się również wyjaśnienie zagadki, dlaczego tak często i my dorośli męczymy się muzeami. Mamy ograniczoną zdolność percepcji, wiemy o tym, ale jakże często — gdy tylko nadarza się ku temu okazja — „zaliczamy" na siłę jeszcze jedną salę, jeszcze jeden obraz, jeszcze jedną rzeźbę. Nasze zmęczenie i rozgoryczenie, ów stan, który historycy sztuki nazywają dzisiaj „kryzysem muzeów", wynika także z poczucia nieautentyczności. Zamknięte w gablotach cenne przedmioty są martwe, zdają się bezużyteczne; dopiero zetknięcie z człowiekiem przywraca im blask, życie, funkcjonalność.

Przed blisko rokiem w jasnogórskim klasztorze Andrzej Kmicic (Daniel Olbrychski) był zwiastunem wieści o szwedzkich planach zajęcia Częstochowy. Tym, którzy mu nie wierzyli, posądzali o chęć zdobycia nagrody, rzucał na stół prawdziwe klejnoty, przyniesione wprost z klasztornego skarbca. Teraz Kmicic znajdzie się — zgodnie z planem zdjęć, chociaż niezgodnie z chronologią powieściowej akcji — w kiejdańskich komnatach, których wystrój, drobne szczegóły muszą odpowiadać autentycznym magnackim siedzibom wieku siedemnastego. Swymi eksponatami służy im Wawel — nasze największe i najbogatsze muzeum narodowe, a radą i pomocą — dyrektor Wawelu, profesor Szabłowski.

Do konsultantów filmu należy także mieszkający w Krakowie profesor Zin. To on właśnie zaakceptował projekt sań dla Kmicica. Oglądam wieczorem ich zmniejszony, wylepiony w glinie model, przyniesiony przez scenografów — Jerzego Szeskiego i Magdalenę Teslawską. Sanie zbudowano w formie leżącego na płozach niedźwiedzia z wykrzywionym pyskiem. Pojedzie nimi przez las i śnieg ranny chorąży orszański, kiedy zakończą się już zdjęcia w Kiejdanach i Taurogach, kiedy sale kurdybanowe i gobelinowe zostaną uprzątnięte z reflektorów.

MARIA OLEKSIEWICZ

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Adam Perzyk, Władysław Hańcza i Jerzy Bielenia

i Tadeusz Łomnicki

PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego".

Twórca tadżyckiego eposu

Tadżycki reżyser Borys Kimjagarow należy do tych filmowców, których życie i twórczość stanowią całą niemal historię rodzimego kina. Urodzony w roku 1920, spędził dzieciństwo w Samarkandzie, a jako dziewięcioletni chłopiec był świadkiem pierwszych zdjęć filmowych w stolicy Tadżykistanu — Duszanbe. Co wówczas filmowano? Oczywiście — wjazd pociągu na stację z okazji otwarcia linii kolejowej Termez — Duszanbe! Zaczęła się wtedy ukazywać kronika aktualności „Radziecki Tadżykistan".

Wcześnie osierocony, Borys zarabiał na życie sprzedając gazety, wodę z lodem lub czyszcząc buty. Ze sztuką zetknął się nosząc pewnemu malarzowi sztalugi i pudło z farbami. Gdy dowiedział się, że w Kokandzie otwarto dom dla uzdolnionych muzycznie dzieci, ruszył tam wraz z kilkoma takimi jak on „bosiakami". Wkrótce był już członkiem zespołu teatralnego, a skierowany do instytutu pedagogicznego, musiał od razu objąć stanowisko nauczyciela w młodszych klasach, bo zupełnie brakowało wykładowców. Jak wszyscy młodzi chłopcy, interesował się kinem i po kilkanaście razy chodził na „Niewidzialnego człowieka", żeby zobaczyć, „jak to jest zrobione". Mając 18 lat wyruszył do Moskwy z zamiarem wstąpienia do szkoły teatralnej. Ale go nie przyjęto, bo słabo znał język rosyjski. Wrócił do Duszanbe, odszukał jednego z operatorów, którzy przed dziesięciu laty filmowali ów historyczny przyjazd pociągu, i zaczął zgłębiać tajniki X Muzy. W rok później stukał do bram moskiewskiego Instytutu Filmowego. Chciał się dostać na wydział reżyserski, którym kierowali Eisenstein i Kuleszow. Dopiął wreszcie swego: przyjęto go pod warunkiem, że szybko nadrobi zaległości w rosyjskim.

Studia u Eisensteina wywarły decydujący wpływ na wszystko, czym później mógł się poszczycić młody reżyser. Twórca „Pancernika Potiomkina" przygotowywał się wtedy do realizacji „Iwana Groźnego" i jego wykłady składały się w znacznej części z rozważań nad koncepcją tego filmu. Mistrz zdawał się weryfikować własne pomysły z pomocą swych uczniów. Rozwijał przed nimi teorię „montażu pionowego" i zasady kojarzenia barw na ekranie. Niewielu było w stanie zrozumieć, co z tego ma wyniknąć. Ale atmosfera nieustannego podniecenia twórczego, poszukiwań, narastających jak lawina pomysłów udzielała się słuchaczom. Chodzili jak urzeczeni, czuli, że należą do wtajemniczonych, wiedzą, jak działa mechanizm sztuki, artystycznego nowatorstwa.

22 kwietnia 1941 roku byli świadkami pierwszego klapsa inaugurującego zdjęcia „Iwana Groźnego". Niedługo potem, gdy w ścianach atelier rozgrywała się krwawa epopeja szesnastowiecznego cara, na zewnątrz szalała już największa z wojen. Mosfilm, ekipę Eisensteina i resztki WGIK-u ewakuowano do Alma-Aty. Kimjagarow mógł być świadkiem zmagań Eisensteina z nie kończącymi się trudnościami okresu wojennego. Ale i wtedy reżyser nie przerywał zajęć ze studentami. Zdjęcia kręcono późną nocą, bo w dzień nie wystarczało prądu na oświetlenie planu. Rano w czasie wykładów Eisenstein opowiadał, co i jak sfilmował, i głośno snuł rozważania o planach na następną noc. Nikt nie zastanawiał się, kiedy spał.

W roku 1944 nadszedł czas prac dyplomowych, fronty przetoczyły się na zachód, wytwórnie zaczęły powracać do Moskwy. Ale w kraju brakowało wszystkiego i Kimjagarow bał się, że swego dy-

Dyskretny urok burżuazji
Luis Buñuel i Stéphane Audran

BUÑUEL I JESIENNA PARADA AKTORÓW

MARCEL MARTIN

Korespondencja własna z Paryża

Kino francuskie już od kilku lat nie jest w najlepszej formie. Odczuwając brak wybitnych filmów, pociesza się doskonałymi aktorami.

Największym wydarzeniem jesiennego sezonu filmowego we Francji była niewątpliwie premiera nowego filmu Luisa Buñuela „Dyskretny urok burżuazji" (patrz „Filmy, o których się mówi" w nr. 43). Wielki hiszpański reżyser jest związany z Paryżem od czterdziestu lat, a jego ostatni film finansowała francuska firma produkcyjna. Nic więc dziwnego, że umieszczam go w mojej kronice i twierdzę, że wobec trudności, jakie przeżywa teraz kino francuskie, jego wielką szansę stanowi możliwość zaliczenia Buñuela w poczet swych twórców.

„Dyskretny urok burżuazji" to drapieżna a zarazem błyskotliwa satyra na bogate, próżniacze mieszczaństwo. Ta klasa społeczna jest zresztą przedmiotem nieustannych ataków Buñuela, począwszy od „Złotego wieku" (1930). Bohaterowie „Dyskretnego uroku" nie są ani potworami, ani postaciami z Grand Guignolu; kroczą przez życie pewni siebie, jak gdyby nic i nikt nie potrafił zburzyć ich spokoju, optymizmu i samozadowolenia. Stać ich jedynie na odruch zdziwienia wobec niespodziewanych przygód, które ich spotykają, wobec tragikomicznych urojeń, które zawładnęły ich wyobraźnią. Pomysł sytuacyjny filmu przypomina „Anioła zagłady": bohaterowie nie potrafią wydobyć się z pułapki, zastawionej na nich przez przekorny los — nie mogą nigdy spokojnie rozkoszować się życiem towarzyskim i przyjęciami, które kolejno urządzają sobie nawzajem. Buñuel z niewzruszonym spokojem i humorem kreśli portret mieszczaństwa, którego „dyskretny urok" polega być może na tym, iż nie zdaje sobie ono w pełni sprawy, że wszystkie jego działania i inicjatywy skazane są na porażkę. Dodajmy, że aktorstwo Delphine Seyrig, Stéphane Audran, Bulle Ogier i Michela Piccoli jest istotnie olśniewające, a sam Buñuel udowadnia, że mimo podeszłego wieku (72 lata) zachował młodzieńczą wyobraźnię i wielki talent.

plomowego filmu nie będzie miał gdzie i na czym nakręcić. Obok ich szkoły mieściło się atelier Wytwórni im. Gorkiego, gdzie właśnie reżyser Lew Arnsztam kręcił „Zoję". Studenci zdołali zmylić czujność strażnika i w nocy zakradli się do atelier; tam w gotowych dekoracjach i przy doskonałym oświetleniu sfilmowali dyplomowe sceny.

Po powrocie do Duszanbe świeżo upieczony reżyser zajął się filmem dokumentalnym, realizując pełnometrażową monografię „Tadżykistan". Pomysł subiektywnej narracji, prowadzonej przez żołnierza, który wrócił z frontu, okazał się szczęśliwy i film Kimjagarowa zdobył brązowy medal na festiwalu weneckim. Po serii dokumentów reżyser nakręcił w roku 1956 swój pierwszy film fabularny „Dochunda" (Nędzarz). Był to też pierwszy film, który lokalny materiał literacki wykorzystywał w sposób swobodny, dramatyczny; unikał schematów dominujących wówczas w regionalnych kinematografiach radzieckich.

Po niezbyt udanym filmie współczesnym „Wysokie stanowisko", Kimjagarow zrealizował „Los poety" — biografię klasyka tadżycko-perskiej literatury, Abu Abdillah Rudakiego, w związku z 1100 rocznicą jego urodzin. Reżyser ukazał cały tragizm tej postaci — pisarza, który oślepiony na rozkaz emira, nie przestaje tworzyć, dyktując uczniom swe poematy. W roku 1960 „Los poety" zdobywa pierwszą nagrodę na festiwalu krajów Azji i Afryki w Kairze.

Następne filmy Kimjagarowa — „Sztandar kowala", „Ciszy nie będzie", „Czas pokoju", „Chasan-arbakesz", „Jak każe serce" — odznaczają się wprawdzie dużą różnorodnością tematyczną i są świadectwem rozwoju jego talentu, ale zdają się nie dawać pełnej satysfakcji twórcy, osiągającemu dojrzałość życiową i artystyczną. Jakby powracając myślą do studenckich lat, reżyser poszukuje tematu, który mógłby realizować z równą pasją i rozmachem, jak kiedyś — nie bacząc na wojnę, niedostatek i zmęczenie — kręcił swego „Iwana Groźnego" Eisenstein. Chce, by dzieło tkwiło korzeniami głęboko w tradycjach tysiącletniej kultury Tadżykistanu. Temat taki, a właściwie całą kopalnię tematów, znajduje w narodowej epopei „Szah Name" (Księga o królach) Abu'l-Qasima Firdausiego, opiewającej dzieje Iranu od czasów mitycznych do podboju przez Arabów w wieku VII. Wybiera z nich wątki legendy o nieustraszonym wodzu Rustamie i jego synu, wojowniku Suchrabie, których tragiczne zrządzenie losu rzuci jako wrogów przeciwko sobie. Powstaje trzyseryjna barwna epopeja, która jest największym z dotychczasowych osiągnięć kina tadżyckiego i której najciekawszą część, zatytułowaną „Rustam i Suchrab", zobaczymy na naszych ekranach.

ZBIGNIEW PITERA

Szekspirowski rozmach tragedii
„Rustam i Suchrab"

Drugim filmem, który przyciąga do kin tłumy widzów, jest „Zamach" Yves Boisseta. Nie bez znaczenia jest tu odwołanie się do głośnego skandalu kryminalno-politycznego z roku 1965 — sprawy Ben Barki, przywódcy opozycji marokańskiej, który po opuszczeniu kraju mieszkał w Genewie. Zwabiony podstępnie do Paryża, porwany przez agentów policji francuskiej, współpracujących z wywiadem marokańskim, został zamordowany przez — jak się powszechnie sądzi — byłego ministra spraw wewnętrznych Maroka, generała Ufkira. Yves Boisset i scenarzyści Ben Barzman i Jorge Semprun pokusili się o rekonstrukcję faktów i towarzyszących im okoliczności, pozwalając sobie jednak na wysnuwanie własnych domysłów i hipotez. Ich film nie jest więc dokumentem w stylu „cinéma-vérité", lecz fabularnym pamfletem politycznym, który ukazuje, jak imperializm (zwłaszcza amerykański) likwiduje rewolucjonistów i wszelkich niewygodnych polityków.

„Zamach" nie spełnia jeszcze naszych oczekiwań i nadziei na wielki francuski film polityczny. Wiele momentów zbliża go do słynnego „Z" i „Sprawy Mattei", ale nie posiada ani werwy pierwszego, ani siły drugiego. Nie można jednak przejść obok niego obojętnie czy też nie doceniać talentu takich aktorów, jak Gian Maria Volonté i Michel Piccoli.

Najnowszy film François Truffauta „Dziewczyna piękna, jak ja" rozczarował niestety krytyków i widzów. Wiadomo, że reżyser czerpie inspirację z dwóch źródeł powieściowych: francuskich analiz psychologicznych i amerykańskiej „czarnej serii". To drugie rzadko przynosi mu sukcesy — przykładem: „Panna młoda w żałobie" czy „Syrena z Mississippi". Zwrócenie się do narodowej tradycji owocuje odkryciami większymi („Czterysta batów", „Jules i Jim", „Dwie Angielki i kontynent") lub mniejszymi („Małżeństwo", „Skradzione pocałunki"), zawsze jednak godnymi jego talentu. Z przykrością więc muszę określić „Piękną dziewczynę" jako niepowodzenie, mimo wspaniałej kreacji Bernadette Lafont. Aktorka potrafiła nadać kreowanej przez siebie postaci — młodej więźniarki z burzliwą przeszłością — wiele humoru, ludowej szorstkości i paryskiego wdzięku. Ale historyjka, którą opowiada Truffaut, jest pusta i nudna.

Inaczej Claude Chabrol, który w kinie francuskim cieszy się sławą specjalisty od „czarnego humoru". Dowodem może być także jego ostatni film „Doktor Popaul". Jean-Paul Belmondo z nadzwyczajną zręcznością i werwą gra młodego lekarza, który postanowił — dla uniknięcia jakichkolwiek kłopotów i dramatów — interesować się tylko brzydkimi dziewczętami. Kiedy potrafi być wierny swemu postanowieniu, wiedzie mu się doskonale; troski zaczynają się wówczas, gdy czyni odstępstwo od tej zasady. W końcu bohater znajduje się w tak poważnych tarapatach, że Chabrol interweniuje — niczym Mefisto — i zamyka film optymistyczno-ironicznym finałem. „Doktor Popaul" jest z pewnością filmem dość błahym, ale pozwala przyjemnie spędzić w kinie dwie godziny.

Utworem o wielkich ambicjach i walorach jest natomiast „Gdzieś, ktoś". Zrealizowała go, według własnego scenariusza, Yannick Bellon, autorka wielu dokumentów, m. in. głośnego przed laty filmu „A jednak Warszawa". „Gdzieś, ktoś" to jej debiut fabularny i to debiut mistrzowski. Film ma dwoje bohaterów: młodą architektkę (gra ją siostra realizatorki — Loleh Bellon) i dziennikarza-alkoholika (odtwarza go aktor i pisarz Roland Dubillard). Trudno słowami oddać nastrój i subtelność tego filmu, który z wielką wnikliwością odtwarza lęki i frustracje ludzi, szukających ucieczki przed samotnością. Nie znajdują ukojenia w alkoholu ani w związkach z góry skazanych na zagładę. Bohaterowie wtopieni są w pejzaż wielkiego miasta, paryski tłum — rojny, obojętny, zimny. Nigdy jeszcze Paryż nie został pokazany na ekranie z podobną wrażliwością i subtelnością plastyczną. Długie jazdy kamery poprzez domy i ulice pokazują nam to miasto tak, jakby jakiś kosmiczny odkrywca po raz pierwszy zobaczył inną, nieznaną mu planetę. Czuje się w tym filmie wpływy Alaina Resnais, ale jednocześnie Yannick Bellon ma swój własny styl, potrafi wydobyć wzruszenie i poezję z każdego zdarzenia.

Wśród jesiennych premier odnotowuję także z recenzyjnego obowiązku film Guy Casarila „Ochrona dewotek". Jest to adaptacja powieści Françoise Mallet-Joris. Bohaterka to dziewczyna, która w dzieciństwie straciła matkę i wszystkie swe uczucia przelewa na kochankę swego ojca. Ale siła uczuć tej namiętnej miłości prowadzi do dramatu. Tę dość banalną ilustrację książki ratuje aktorstwo młodej debiutantki Anicée Alviny i Nicole Courcel. O reszcie zapomina się bardzo szybko.

MARCEL MARTIN

Pusty wdzięk paryskości
Bernadette Lafont i Guy Marchand

plamy na ekranie

SŁODKI PTAK WOLNOŚCI

Krytycy powieści amerykańskiej dawno już zwracali uwagę na występujący w niej motyw ucieczki od stworzonej kultury, motyw poszukiwania Ziemi Obiecanej, na charakterystyczną postać pielgrzyma, będącego w nieustannej, ciągłej wędrówce. Natty Bumppo wyruszał w swą nie kończącą się nigdy podróż ku wschodzącemu słońcu, Huck Finn stale zmierzał „do krainy leżącej — dalej". Walt Whitman pisał wręcz o „otwartym dla wszystkich szlaku". Motyw ten nazywano „motywem wędrującej granicy", łącząc go z historyczną świadomością narodu, zdążającego w swej przeszłości stale na Zachód oraz z koniecznością odnalezienia własnej tożsamości przez społeczeństwo tygla. Potem Zachód był już zdobyty, a „wędrująca granica" mamiła tylko jako wewnętrzny nakaz sumienia.

Można by tę ewolucję opisać także na przykładzie filmu amerykańskiego. Zwłaszcza w ostatnich latach, wraz z narastaniem ruchów młodzieżowych — znowu w samotnej wędrówce, ucieczce od zepsutego świata kultury, upatrzyli twórcy dogodny motyw wyzwania rzuconego społeczeństwu. Na tym polegał sukces filmu Denisa Hoppera i Petera Fondy „Swobodny jeździec", tej odysei hippiesowskiej, w której przeżycie ekstazy wolności gloryfikowane było jako to, co człowiek ma najlepszego do przeżycia — aż po unicestwienie, które przychodzi z zewnątrz, od nietolerancyjnego i represywnego społeczeństwa „milczącej większości". Gdyż „milcząca większość" w istocie nie tyle boi się ich, „aniołów wolności", ile tego wyobrażenia, które oni dla niej ucieleśniają. Zaakceptowanie „inności" domaga się bowiem przewartościowania całego systemu wartości zhołdowanych, a na to „milcząca większość" po prostu nie ma ani ochoty, ani czasu.

Swoistą repliką „Swobodnego jeźdźca" jest „Znikający punkt" Richarda Sarafiana, znakomicie zrobiony film, który „chodzi" aktualnie po naszych ekranach. Jest to opowieść o samotnym jeźdźcu w białym Dodge'u rzucającym wyzwanie aparatowi represji, co zostanie w oczach innych, potencjalnych socjalnych rebeliantów, podniesione do rangi mitu. Oto „ostatni bohater Ameryki" w swoim słodkim porywie ku wolności, wymykający się kontroli „normalnego" społeczeństwa, a popierany i wspomagany przez jego wyrzutków: czarnego disc-jockeya, samotnego trapera czy hippiesów. Wyzwanie pod adresem nietolerancyjnego społeczeństwa, wymknięcie się spod jego zakazów, spotka się oczywiście z obławą, polowaniem na samotnego podróżnika, zdążającego do nikąd. Zanim jednak ścigający dopadną ofiarę, ta — sama się unicestwi. Jeszcze jeden szukający wolności zada sobie klęskę — oto finał „Znikającego punktu". Nie ma bowiem ucieczki — pokazuje ten neurotyczny i melancholijny film, jesteśmy osaczeni i zdeterminowani przez społeczeństwo; romantyczny charakter buntu, dla którego synonimem wolności jest szybkość i pokonywanie coraz większych przestrzeni, nie niesie w sobie nic więcej poza samą ideą buntu.

Słodki ptak wolności — nazwany dla nas jak Jedermann, „Kowalskim" — musi ponieść niepotrzebną śmierć. Albowiem manifestacje nieskrępowanej wolności są dla nas o tyle istotne, o ile mogą nas pocieszyć.

KRZYSZTOF MĘTRAK

krótki metraż

STARA POCZCIWA ATLANTYDA

Kiedy Karol Irzykowski pisał w „X Muzie" o wyższości filmu animowanego nad innymi gatunkami sztuki filmowej, o reprezentowanej przezeń czystej filmowości, miał chyba na myśli to, iż film animowany posługując się tylko obrazem (a dzisiaj także muzyką) może przekazać równie dużo treści, co używający słów film fabularny (czy to w postaci dialogów, czy też napisów w filmie niemym). Film animowany uczy „myślenia obrazem", dopowiadania do form graficznych lub malarskich ich ikonograficznych znaczeń. Do tego przywykliśmy i tego od poważnego filmu animowanego oczekujemy. Ale gdy nagle słowo zaczyna dublować obraz, komentować ewolucje plastyczne, mamy wrażenie, że czegoś tu za dużo.

Tak właśnie jest w przypadku filmu Piotra Szpakowicza „Atlantyda", zrealizowanego na podstawie scenariusza reżysera oraz Andrzeja Lacha, z poetyckim tekstem Adama Kreczmara, recytowanym przez Zofię Kucównę i Piotra Fronczewskiego. Ów tekst zagłusza obraz, dubluje opowieść o miłości dwojga ludzi, o miłości posiadającej siłę przetrwania kataklizmów: zatonięcia szczęśliwej wyspy, mitycznej Atlantydy, panującej nad całym starożytnym światem basenu Morza Śródziemnego. Poczciwa jest ta filmowa Atlantyda, jako symbol wiecznej i niezniszczalnej miłości: stara, odwołująca się do prehistorii, poczciwa i naiwna. Nie czyńmy jednak zarzutu z owej poczciwości, bo wynika ona niejako z przyjętej przez reżysera koncepcji plastycznej.

Tak w kompozycji malarskiej, kolorystyce, jak i w rysunku, Piotr Szpakowicz odwołuje się do sztuki prehistorycznej, do owych nielicznych zachowanych fresków w salach groty Pech-Merle, i malowideł w Lascaux we Francji, a także z Altamiry. Podobnie jak owe freski, tak samo film Szpakowicza utrzymany jest w tonacji ugrów i brązów, z akcentami spłowiałej czerni i wyblakłej bieli. Również w ruchu białych sylwetek atlantydzkich kochanków, jest coś, co przypomina zastygłe w scenach polowań postacie z prehistorycznych fresków. Mimo stylizacji — „Atlantyda" nie straciła nic ze swej nowoczesności; koncepcja plastyczna polega tu na stylizacji twórczej, a nie naśladownictwie. I właśnie w malarstwie i animacji ruchu, nie zaś opowieści o wyspie szczęśliwej, szukać należy wartości filmu Piotra Szpakowicza.

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Atlantyda" (Studio Miniatur Filmowych w Warszawie), real. Piotr Szpakowicz

*

Film ten jest wyświetlany wraz z „Tym okrutnym, nikczemnym chłopakiem", recenzowanym w nr. 47.

„TEMAT NA NIEWIELKIE OPOWIADANIE" (ZSRR—Francja). Siergiej Jutkiewicz, wybitny i zasłużony klasyk wczesnego kina radzieckiego, nie ulękł się ekranowej próby biografii Czechowa. Udało mu się w wielu partiach zabłysnąć nowoczesnością formy.

„DOM WAMPIRÓW" (Wielka Brytania). Zrealizowany z wyczuciem gatunku, ale nie bez akcentów autoparodii, której miłośnicy prawdziwego „horroru" łatwo nie wybaczą.

„MINUTA MILCZENIA" (ZSRR). Obrachunek między wojną a współczesnością; młodzież a losy jej ojców i dziadków. Pokoleniowa więź została tu pokazana wzruszająco i atrakcyjnie.

„BYŁ SOBIE ŁAJDAK" (USA). Joseph L. Mankiewicz postanowił opowiedzieć swój

Nasi recenzenci pisali...

western na modłę współczesną, to znaczy — brutalnie, zabawnie i sensacyjnie zarazem.

„TEN OKRUTNY, NIKCZEMNY CHŁOPAK" (Polska). Opowieść dla dorosłych o niewesołym świecie dzieciństwa. Niestety, filmowi Nasfetera brakuje dramatyzmu.

„WUJASZEK WANIA" (ZSRR). Konczałowski zrozumiał, że właśnie pisarstwo Czechowa i jego mądre współczucie dla bohaterów, może przyjść z pomocą także i nam współczesnym.

„WYZWOLENIE" („BITWA O BERLIN" I „OSTATNI SZTURM") — (ZSRR). W dawnych czasach uwiecznano wspaniałe bitwy i sprawiedliwe zwycięstwa w tzw. panoramach. Dzisiaj to zadanie spełnia film.

„SOLARIS (ZSRR). Nie powiastka z gatunku „science-fiction", lecz próba rozwikłania zagadki ludzkiego sumienia i podświadomości.

●

Panie Redaktorze!

Z uwagą przeglądałem ostatnie wypowiedzi czytelników na temat westernu, jakie ukazywały się na łamach FILMU. Dowodzą one, że western jest nadal gatunkiem ogromnie popularnym. Szkoda tylko, że te listy pozostały bez odpowiedzi.

Chciałbym i ja dorzucić kilka uwag. Na naszych ekranach pojawił się ostatnio film Mankiewicza „Był sobie łajdak". To, co z nim zrobiono, można nazwać tylko barbarzyństwem. Wiadomo, że western jest gatunkiem typowo amerykańskim, zrodzonym na tamtym gruncie i mocno osadzonym w kulturze i tradycji amerykańskiej. Dubbingując ten film, pozbawiono go autentyzmu, sprawiono, że ogląda się go jak „Winnetou".

Wszyscy zdają sobie sprawę, że nie możemy sprowadzać błyskawicznie westernów najnowszych i kosztownych, jak „Butch Cassidy and the Sundance Kid" Hilla, „Custer of the West" Siodmaka, „Wild Bunch" Peckinpaha. Ale dlaczego nie dotarły do nas pozycje tak znakomite, jak „Devil's Doorway", „Naked Spur", „Man of the West", „Day of the Evil Gun" Thorpe'a, „Shooting", „Ride in the Whirlwind" Hellmana?

Cieszy fakt, że zobaczymy „Eldorado", lecz jak długo będziemy czekać na „Rio Lobo" Hawksa? I ostatnia sprawa: dlaczego FILM traktuje ten gatunek po macoszemu? O nowych westernach piszecie tylko zdawkowo.

MAREK J. MUZYK
Kraków

*

Nawiązując do listu p. Adamskiego (FILM nr 41), chciałbym zauważyć, że podane w nim przykłady interesujących westernów, które do tej pory nie trafiły na ekrany naszych kin (bądź telewizorów) można byłoby uzupełnić wieloma pozycjami. Proponowałbym np. takie tytuły, jak „Pursued" Walsha (1947), „Fort Apache" Forda (1948), „She Wore a Yellow Ribbon" (1949) i „Wagonmaster" (1950) Forda, „Bend of the River" (1951) i „The Naked Spur" (1953) Manna, „Westward the Women" (1952) i „Track of the Cat" (1954) Wellmana, „Seven Men From Now" Boettichera (1956), „The Left Handed Gun" Penna (1958), „The Last Train From Gun Hill" Sturgesa (1959), „Day of the Evil Gun" Thorpe'a (1968), „The Wild Bunch" Peckinpaha (1969) i wiele innych. Większość tych filmów nie może być nawet porównywana z niektórymi podrzędnymi westernami, które trafiały na nasze ekrany („Strzelby Apaczów", „W kraju Komanczów"). W pełni podzielam zdanie p. Adamskiego, że jest jeszcze wiele westernów, które warto zaprezentować w polskich kinach — choćby ze względów finansowych.

A. GARDA
Wolsztyn

IDZIEMY DO KINA

TRZEBA ZABIĆ TĘ MIŁOŚĆ

Scenariusz i dialogi: **Janusz Głowacki**
Reżyseria: **Janusz Morgenstern**
Zdjęcia: **Zygmunt Samosiuk**
Muzyka: **Bohdan Mazurek**
Wykonawcy: Magda — **Jadwiga Jankowska**, Andrzej — **Andrzej Malec**, chirurg — **Władysław Kowalski**, szef Andrzeja — **Jan Englert**, żona szefa — **Barbara Wrzesińska**, Dzidzia — **Alicja Jachiewicz**, ojciec — **Janusz Bylczyński**, Staszek — **Tomasz Lengren**, dozorca budowy — **Jan Himilsbach**. W pozostałych rolach: **Zdzisław Maklakiewicz, Ryszard Pracz, Andrzej Dobosz, Ewa Ziętek, B. Dykiel, W. Dębicki, A. Michałowska, J. Colonna-Walewska, M. Łoza, J. Próchnicki, L. Kowalewski, J. Żytkiewicz, Z. Kryński, W. Brzozowicz, A. Śmigielski, J. Kopczewski.**
Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół ILUZJON — 1972.

★

Chłopiec i dziewczyna — oboje bardzo młodzi, maturzyści, którzy nie dostali się na studia. Wokół nich — splątanie ludzkich problemów i namiętności, konfliktów, życiowych przegranych. Ten barwny, szerokoekranowy film wchodzi na ekrany kin studyjnych. Wkrótce recenzja.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

UJARZMIENIE OGNIA

(Ukroszczenije ognia)

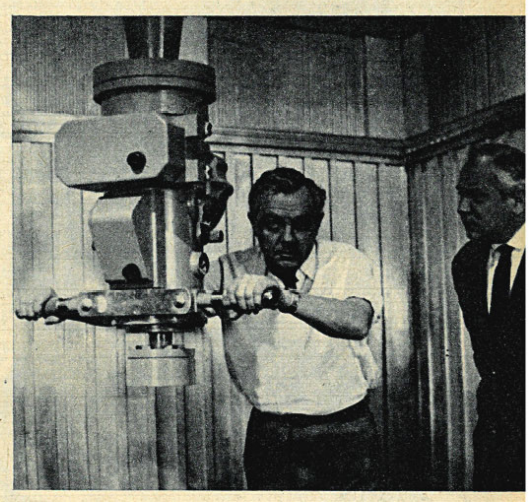
Scenariusz i reżyseria: **Daniił Chrabrowicki**
Zdjęcia: **Siergiej Wroński**
Muzyka: **Andriej Pietrow**

Wykonawcy: Andriej Baszkircew — **Kiryl Ławrow**, Natasza — **Ada Rogowcewa**, Ogniew — **Igor Gorbaczew**, Gołowin — **Igor Władimirow**, Łogunow — **Andriej Popow**, Ciołkowski — **Innokientij Smoktunowski**, Srietienski — **Wsiewołod Safonow**, Kartaszow — **Zinowij Gierdt**, Konstantinowa — **Swietłana Karkoszko**, Kostromin — **Igor Piotrowski**, Karelin — **Piotr Szczochonow**, przewodniczący komisji państwowej — **Nożeri Czoniszwili**, kosmonauta — — **L. Łyndin.**
Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1972.

★

Bohaterem filmu jest Andriej Baszkircew, postać wprawdzie fikcyjna, ale jej prototypem był słynny, zmarły niedawno głośny konstruktor rakiet i sputników — Koroliew. Portret człowieka opanowanego naukowymi pasjami i jednocześnie obraz lat, na które przypadła jego działalność. Jeden z radzieckich krytyków zamyka je w granicach dwóch epok: epoki budowy wielkich pieców Magnitogorska i epoki lotów kosmicznych, epoki Gagarina. Barwa, szeroki ekran. Na tegorocznym festiwalu w Karlovych Varach film ten zdobył Grand Prix.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



BEZ WYRAŹNYCH MOTYWÓW

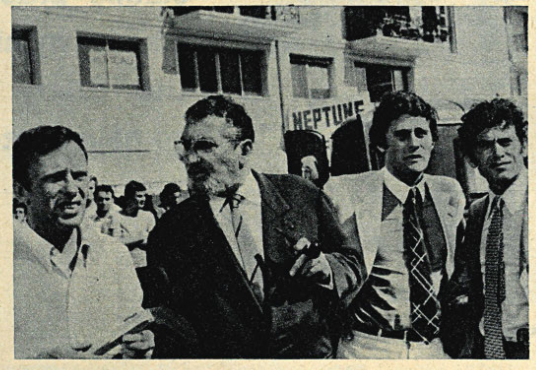
(Sans mobile apparent)

Scenariusz (na podstawie powieści Ed Mac Baina): **Philippe Labro** i **Jacques Lanzmann**
Reżyseria: **Philippe Labro**
Zdjęcia: **Jean Penzer**
Muzyka: **Ennio Morricone**

Wykonawcy: inspektor Stéphane Carella — **Jean-Louis Trintignant**, Sandra Forest — **Dominique Sanda**, Julien Sabirnou — **Sacha Distel**, Jocelyne Rocca — **Carla Gravina**, Francis Palombo — **Paul Crauchet**, Perry Rupeyfoot — **Jean-Piette Marielle**, Hélène Dumond vel Hélène Vallé — **Stéphane Audran**, Juliette Rupeyfoot vel Vaudray — **Laura Antonelli**, Di Bozzo — **Gilles Segal**, Heinz Kleinberg — **Erich Segal.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak**

Produkcja: Président Film — Cinétel — Euro International (Francja — Włochy) — 1971.



Barwna, swobodna adaptacja książki Eda Mac Baina, autora popularnych w USA kryminałów. Akcję przeniesiono z Nowego Jorku do Nicei. Tu właśnie inspektor policji stara się wyświetlić przyczynę morderstwa, popełnionego na pewnym mężczyźnie i kolejnych ofiar, które padają z ręki tego samego zbrodniarza. Wyjaśnienia zagadki szuka w przeszłości zamordowanych. Jedną z ciekawostek tego filmu jest udział w nim Ericha Segala, autora „Love Story". Gra on w filmie postać szwajcarskiego astrologa.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 b. dobry — 5 dobry — 4 dyskusyjny — 3 słaby — 2 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Ptażewski
Biały ptak z czarnym znamieniem	4		5	4		4	4	4	5
Pirosmani	4		4		4	4	4	4	
Solaris	3		4	4		4	4	3	5
Wujaszek Wania	3	4			5	4	5	3	3
Max i ferajna	5			3		4	3	4	
Kochany drapieżnik	4			4	4			3	
Temat na niewielkie opowiadanie	4	4	3	3	4	3	4	4	4
Ten okrutny, nikczemny chłopak	4				2		3	4	
Dziewczyna inna niż wszystkie	3			3	3		3		
Trzej świadkowie	3			3					
Tam, gdzie rośnie zielony bór	3		3						
Ostatnia gra Karima	3								

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", Studio Miniatur Filmowych, R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), G. Linke (NRD), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

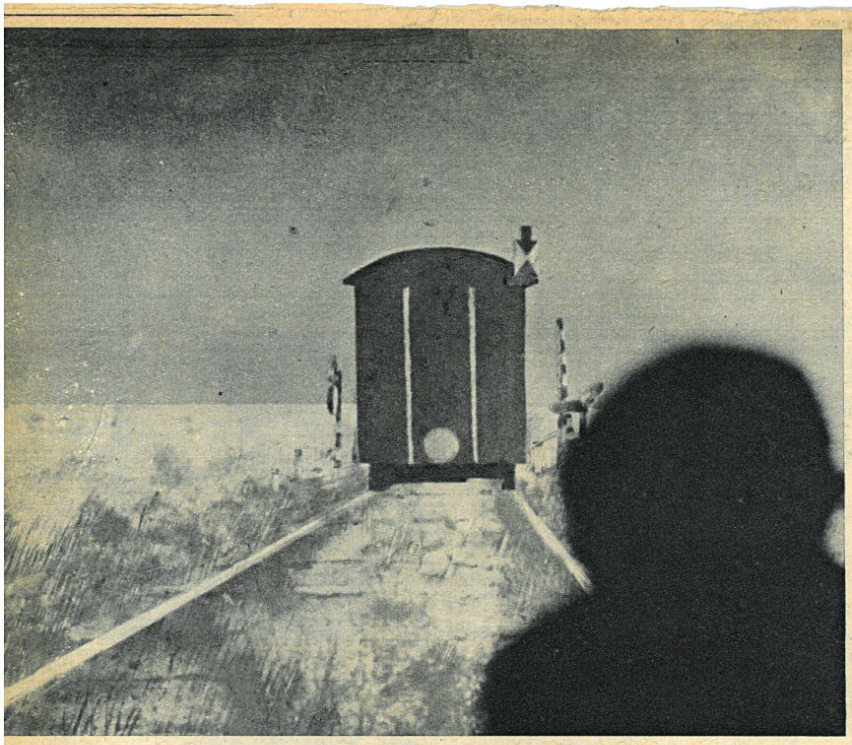
FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

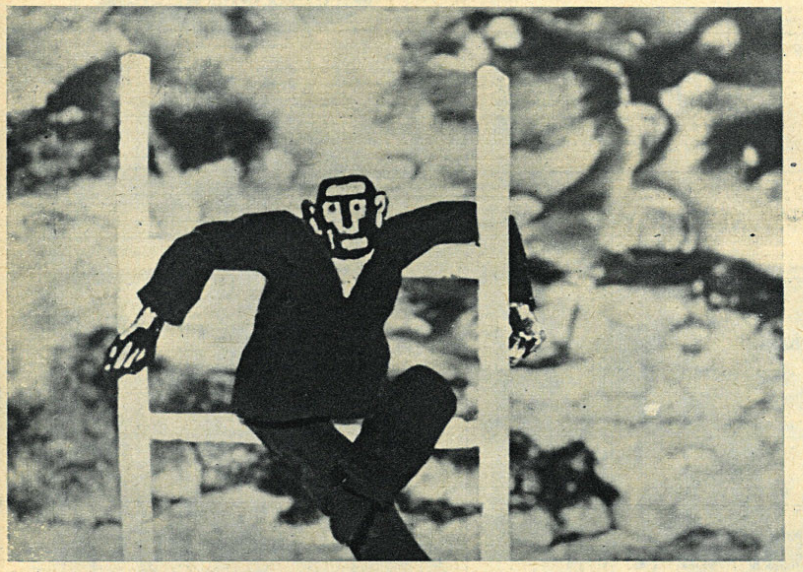
Numer oddano do druku 25. XI. 1972 r. Zam. 10042 A-17

INDEKS 35904

JESIENNE NOWOŚCI STUDIA MINIATUR FILMOWYCH

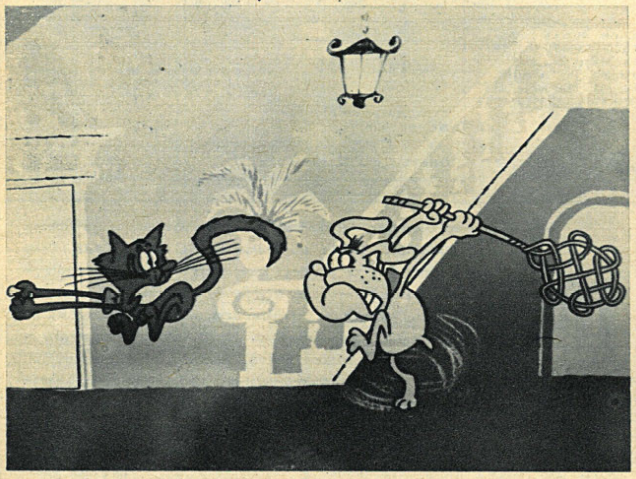


„Powrót" — reż. Jerzy Kucia



„Triumf" — reż. Krzysztof Raynoch

W warszawskim Studio Miniatur Filmowych i w krakowskim oddziale tej wytwórni skończono ostatnio prace nad kilkoma nowymi pozycjami. Oto cztery tytuły z tego najnowszego zestawu.



„Pies, kot i... Plecyk" — reż. Leszek Komorowski

„Magnolia" — reż. Mirosław Kijowicz